CAHIERS DU CINEMA



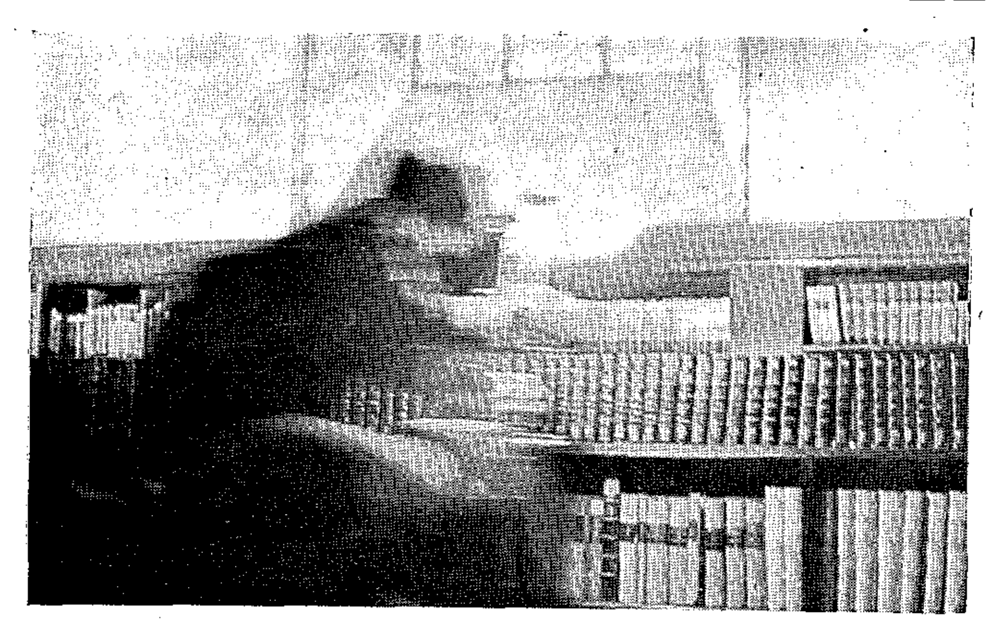
Situation du Cinéma Français



Katharine Hepburn et Burt Lancaster font deux créations retentissantes dans LE FAISEUR DE PLUIE (*The Rainmaker*), comédie de mœurs tour à tour pathétique et comique, mise en scène par Joseph Anthony. (Film PARAMOUNT, en Technicolor et VistaVision.)

CAHIERS DU CINEMA — MAI 1957 — TOME XII — N° 71

SITUATION DU CINÉMA FRANÇAIS



Le cinéma français en plein élan? Non, il s'agit simplement d'Alain Resnais en train de tourner lui-même un des travellings de *Toute la mémoire du monde.*

SOMMAIRE

Couverture : CELUI QUI DOIT MOURIR, de Jules Dassin, sélectionné pour représenter la France au Xe Festival de Cannes (Cinédis).

Couverture 4 : UN CONDAMNE A MORT S'EST ECHAPPE, de Robert Bresson, « invité » au Xe Festival de Cannes.

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle du Cinéma et du Télé-cinéma, 146, Champs-Elysées, PARIS (8e) - Elysées 05-38 - *Rédacteurs en chef :* André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer.

Directeur-gérant : L. Keigel.



ENTRETIEN AVEC JACQUES FLAUD

par André Bazin
et Jacques Doniol-Valcroze

M. Jacques Flaud, Directeur Général du Centre National de la Cinématographie a bien voulu nous accorder un entretien au cours duquel nous avons pu évoquer très librement les principaux problèmes actuels du cinéma français. Nous n'avions pas de plan préconçu et c'est notre interlocuteur qui nous en a proposé un lui-même. Nous lui donnons donc la parole.

JACQUES FLAUD : Il est normal je pense de ma part de parler de la situation du cinéma français en partant du point de vue économique. Cela me permettra de rectifier quelques erreurs au sujet de l'actuelle santé économique du cinéma français et de poser le problème : de quoi est faite cette santé... apparente ? Nous parlerons donc de l'Aide au Cinéma, principale source de cette prospérité... mais aussi des défaillances sur d'autres plans, de la routine, du manque d'imagination, de cœur. On peut se demander si ce décalage entre la santé économique et la qualité artistique ne provient pas en partie de cette espèce de sécurité que donne l'Aide. Je vous propose d'analyser ensuite très rapidement comment cette sécurité a pu influencer les producteurs et par contre-coup les créateurs. A l'habitude prise aujourd'hui de traiter des sujets relativement faciles avec des vedettes internationales on peut trouver des excuses nobles... mais le fait est là : une réalité économique qui favorise la situation économique et défavorise la situation artistique. Si l'on n'y prend garde, cela créera un danger, peut-être à *long terme, mais certain* de dévitalisation et de mort lente du cinéma. Ceci dit il y a des remèdes possibles, à l'intérieur même de l'aide et c'est cela que je voudrais envisager en dernier lieu.

J. D.-V. : Votre plan nous paraît excellent. Partons donc de la situation économique.

JACQUES FLAUD : Je pense que la santé économique du cinéma français est un fait qu'il est difficile de contester. On a enregistré ces dernières années sur le plan métropolitain, une amélioration, non seulement des recettes des salles de cinéma, mais aussi à l'intérieur de ces recettes du pourcentage revenant aux films français dans les recettes globales. Tout ceci on le sait déjà, mais il n'est pas mauvais de marquer que cette progression ne se ralentit pas, et que l'année dernière, le pourcentage de 50 % des recettes pour le cinéma français a été atteint, c'est important, surtout si on compare aux pays voisins de la France. On doit se rappeler qu'en Angleterre ou en Italie, le pourcentage des recettes du cinéma national n'est guère que de 25 ou 30 %. Donc, il y a pour notre pays des symptômes encourageants, d'autant que si on examine les recettes d'exportation du cinéma français à l'étranger, les chiffres parlent plus encore. Ce que l'on recueille en 1956 est près de trois fois supérieur à ce que l'on rapatriait il y a trois ans et les chiffres des deux premiers mois de 1957 manifestent que, par rapport aux deux premiers mois de 1956, il s'est encore produit une amélioration très sensible. On a vérifié 850 millions de francs pour ces deux mois alors qu'en janvier et février 1956 on avait vérifié 680 millions. Ceci permet de penser, ce mouvement se poursuivant aussi bien en France qu'à l'étranger, que sont singulièrement pessimistes ceux qui estiment que, sur le plan métropolitain, les recettes ne peuvent que progresser faiblement, c'est-à-dire continuer à 2 ou 3 % près, l'évolution enregistrée depuis 1952 et que, sur le plan étranger, on ne peut, étant donné la conjoncture internationale, que s'attendre à une moins-value de recettes en 1957 par rapport à l'année dernière ou même à l'année d'avant. Ceci a été écrit et je n'ai pas compris pourquoi. Je pense, au contraire, que l'on peut sans exagération, à condition d'y mettre les moyens, enregistrer sur le plan français ,non pas 400 millions de spectateurs, mais 450 millions, et que, sur le plan extérieur, on peut et on doit, si on se donne la peine de maintenir l'effort et de garder l'initiative, en passant des accords, en prospectant de nouveaux marchés, en suscitant des missions et en organisant les manifestations de propagande nécessaires, enregistrer — les films restant ce qu'ils sont — des recettes supérieures et même bien supérieures à celles que nous constatons actuellement.

J. D.-V. : A quoi attribuez-vous cette sorte de prospérité ou d'essor économique du cinéma français depuis deux ou trois ans ?

JACQUES FLAUD : Cet essor n'a rien de spontané. Il est probable qu'on n'aurait pas pu enregistrer ces résultats si on n'avait conçu et poursuivi une politique ad hoc, c'est-à-dire si le cinéma français n'avait pas été aidé comme il a été aidé. J'entends bien que tout n'est pas parfait dans ce qui a été fait, du moins, quand on compare la situation du cinéma français à celle des pays voisins (Angleterre, Allemagne, Italie), on se rend compte que les solutions adoptées dans ces pays pour aider le cinéma se sont révélées moins heureuses au point de vue économique que celles qui ont été décidées en France.

Je crois, par exemple, que le fait que l'aide au cinéma en France, contrairement à ce qui se passe en Angleterre ou en Italie, comporte une part d'aide à l'exportation, est un élément très favorable car les producteurs ont été encouragés à produire des films à vocation internationale, puisque leurs recettes sont abondées, vous le savez, à concurrence de 21 %, ce qui est une aide appréciable si on la compare à l'aide à l'exportation dont d'autres industries bénéficient, aide qui oscille généralement entre dix et quinze pour cent des recettes rapatriées.

Donc, je crois qu'on peut expliquer — même s'il devait être dit qu'il n'y a que cette explication — la santé économique du cinéma français par le jeu de l'aide métropolitaine et étrangère.

Ceci dit, si on se préoccupe maintenant de la qualité des films, de la hardiesse des sujets ou de celle des réalisateurs, on est surpris de constater qu'à la santé économique ne correspond pas une même amélioration artistique des films français. Je ne sais ce que vous en pensez, mais j'ai l'impression qu'il y a un décalage relativement considérable entre la santé économique et la valeur intellectuelle ou esthétique de notre cinéma. On ne peut pas dire — et c'est dommage ! — que l'amélioration de la situation de nos films à l'étranger est due à l'amélioration de leur qualité. Je ne pense certes pas qu'il y a eu baisse de qualité, mais il n'y a pas eu amélioration et ceci constitue — dans une certaine mesure — un recul. Il est important de rechercher la raison de ce décalage et s'il ne comporte pas une explication technique ou économique. Pour ma part, je crois qu'il y en a une.

A. B. : Si je comprends bien ce que vous voulez dire, vous pensez que cette prospérité économique et surtout cet accroissement du marché du film français à l'étranger ne vient pas d'une augmentation de la qualité par rapport à ce qui se passait il y a quelques années, mais simplement d'une meilleure façon d'exporter nos produits et des facilités données aux producteurs pour intégrer à leurs films des éléments susceptibles de rendre ces produits plus vendables à l'étranger.

JACQUES FLAUD : Oui, c'est ma pensée. Il y a certes des exceptions et certains films sont excellents absolument, en soi. Mais le plus souvent, la présentation de films à l'étranger, explique mieux que leur contenu, le succès des productions françaises. Il faut aussi souligner le rôle d'une organisation comme Unifrance-Film qui, avec ses semaines du cinéma français présente les films d'une façon attrayante, avec une publicité et des patronages qui attirent sur notre production l'attention des spectateurs étrangers.

Quoiqu'il en soit, certains « éléments » du « produit » sont mieux adaptés qu'autrefois à la consommation extérieure. Je pense notamment au choix des vedettes étrangères. Je constate, dans les films qui sont présentés actuellement à la commission d'autorisation de production et dès que ces films dépassent un certain niveau, qu'on est assuré de voir figurer au générique des noms étrangers, souvent ceux d'acteurs, parfois celui d'un réalisateur.

Il faut donc rechercher si, à l'origine de cette situation et de l'amélioration économique, ne résident pas des éléments commercialement valables mais peu satisfaisants du point de vue cinématographique, et s'il n'y a pas lieu de craindre, en cas de contradiction, qu'à la longue, l'apparence de santé ne nuise au cinéma et qu'on se rende compte, tout à coup, que ce cinéma s'est vidé de sa substance. Il pourrait alors suffire d'une crise passagère, d'un rhume ou d'une angine légère pour qu'on comprenne — mais trop tard — qu'il s'agissait d'une santé illusoire et d'un être beaucoup plus incapable qu'on ne le pensait de supporter les intempéries. Je ne sais ce que vaut mon diagnostic, j'ai lieu de penser qu'il est sage : le fait pour l'Aide au cinéma d'avoir transformé la mentalité des producteurs, un peu celle des distributeurs... (un peu, beaucoup...) et d'avoir modifié la mentalité des créateurs, n'est-il pas la véritable raison de la contradiction, du décalage ? Je m'explique : à l'heure actuelle les producteurs sont envoûtés par la perspective des débouchés étrangers. Ils ont progressivement acquis une mentalité d'exportateurs. Autrefois, même les producteurs qui faisaient des films importants pensaient qu'ils devaient d'abord produire des films français pour les marchés français et de langue française et que, mon Dieu ! si le film avait en plus une clientèle à l'étranger, ce serait tant mieux puisque cela permettrait la réalisation de bénéfices. On ne comptait pas tellement, alors, sur les débouchés étrangers pour assurer l'amortissement des capitaux dans le film.

Maintenant, au contraire, le producteur compte dans son plan d'amortissement, les recettes étrangères et pour une part considérable. Savez-vous qu'en 1956, c'est

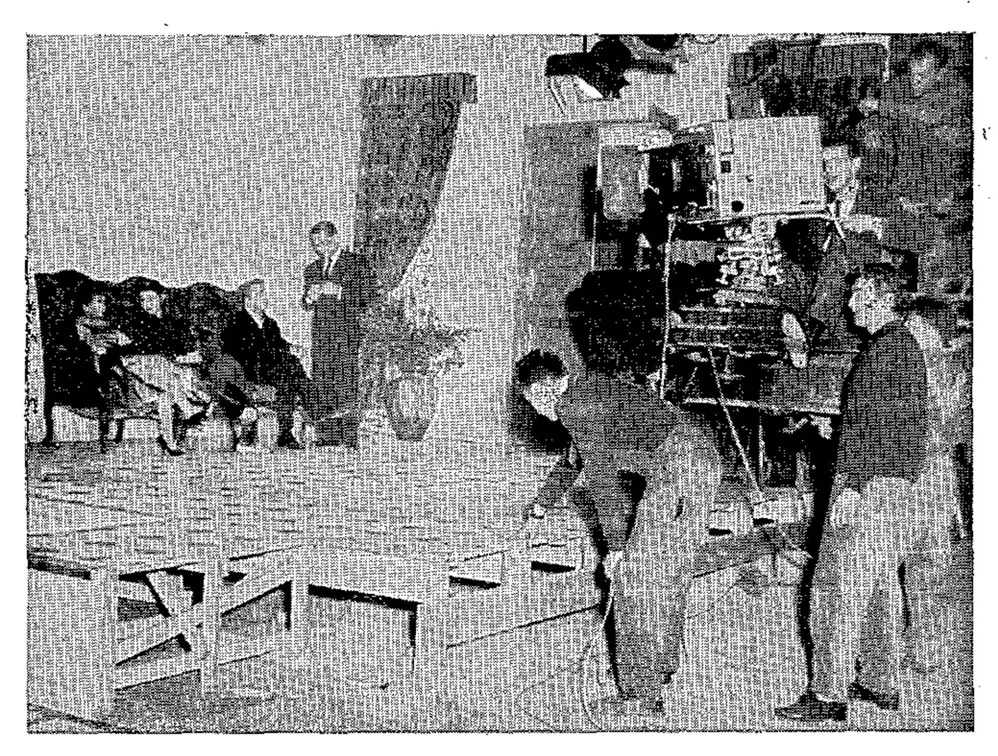
près de 40 % des recettes du cinéma français qui proviennent de l'étranger. Je ne veux pas dire que tous les producteurs pensent qu'il faut que 40 % de « leurs » recettes proviennent de l'étranger, mais ceci est vrai pour de nombreux producteurs et pour de nombreux films. Leur mentalité s'en trouve modifiée, voire transformée, et ils en arrivent à estimer que les meilleurs films sont ceux qui leur assurent ces 40 % de l'étranger, c'est-à-dire des films tirés d'auteurs connus, de sujets qui ont fait leurs preuves (donc des adaptations ou des remake) et qui recourent aux talents éprouvés et confirmés de comédiens de réputation commerciale internationale.

Ces producteurs recherchent moins à prendre des risques sur le plan de la distribution ou du sujet, qu'à s'assurer contre les risques de la production, en choisissant les sujets infaillibles et les équipes ou les interprètes qui « font » de l'argent.

Là, il y a incontestablement transformation. S'agit-il d'une mentalité de distributeur ? Je crois que c'est un peu jouer sur les mots : les distributeurs font des avances aux producteurs pour leur permettre de faire leurs films ; les producteurs déteignent donc sur les distributeurs et inversement puisque les producteurs demeurent responsables de l'argent qu'ils ont emprunté, non seulement aux banques et aux distributeurs, mais aussi à leurs fournisseurs. Disons qu'il s'agit d'une mentalité d'entrepreneur.

J. D.-V. : Mais alors, ne croyez-vous pas que cette mentalité déteint sur les réalisateurs, les auteurs... etc.

JACQUES FLAUD : Je ne sais pas si l'on peut dire précisément que cette mentalité *déteint* sur celle des auteurs, des réalisateurs ou des créateurs, mais il existe,



Alexandre Astruc (à la caméra) tournant *Les Mauvaises Rencontres*

incontestablement, un phénomène d'osmose. En effet, la loi d'aide au cinéma aide, juridiquement, les seuls producteurs. L'aide à la production que répartissent les services d'administration du fond de *développement* va, *exclusivement*, aux producteurs. Chacun est tenté de se dire, dans le cinéma « *Moi aussi je suis producteur.* » On peut, après tout, très bien se poser la question de savoir pourquoi on ne le serait pas. Que l'on soit impressario, fournisseur de meubles et, à fortiori, réalisateur, comédien ou auteur, pourquoi ne pas tenter la chance de participer, directement, aux bénéfices de l'aide en devenant producteur ?

Y a-t-il « *déteinte de mentalité* », ne s'agit-il pas tout simplement de la constatation qu'il est nécessaire d'être producteur si l'on veut profiter de la santé économique du cinéma ?

On voit alors tout le monde devenir producteur. *Alors commence le drame* et la « déteinte ». Après tout, s'il s'agissait seulement de permettre à des artisans ou à des artistes de devenir producteurs ce ne serait pas très grave. Cela leur permettrait de participer aux recettes et aux recettes d'aide, et voilà tout. Mais, à partir du moment où ils sont dans le circuit, ces artisans ou ces artistes acquièrent une mentalité de producteur. Bientôt ils parlent et ne pensent plus que « recettes », à valoir, distribution... etc. Je suis très frappé du nombre de renseignements qui sont, à l'heure actuelle, demandés à mes services par des hommes de l'art, par des créateurs, justement sur les recettes, sur les ventes à l'étranger... etc, *alors* qu'il y a quelques années, seuls les producteurs, les exportateurs, les distributeurs sollicitaient ces renseignements. Ces créateurs acquièrent, peu à peu, une mentalité d'industriels. Ils sont tentés de fuir le risque comme les producteurs sont tentés de le fuir et — je ne veux pas citer de noms — des personnalités importantes du cinéma français, qui nous avaient habitués à stimuler l'ardeur de leurs producteurs, pour aborder des *sujets difficiles, essayer de nouveaux* comédiens, envisager des renouvellements artistiques, faire preuve d'audace, sont, sinon les premiers à conseiller aux producteurs la prudence, du moins les premiers à éviter d'intervenir auprès des producteurs pour les encourager à accepter certains risques qui vont pourtant dans le sens d'un rajeunissement et d'un renouvellement cinématographiques.

Ceci me paraît présenter, pour l'avenir, un danger. Naturellement, les hommes étant les hommes, il leur faut trouver des excuses à cette situation et les réalisateurs qui sont devenus producteurs, par le truchement de l'aide, trouvent des explications à leur prudence nouvelle, notamment, celle de la censure.

Certes, la censure peut opérer un certain freinage et *écarter des producteurs*, des auteurs ou des réalisateurs, de sujets qui mériteraient d'être traités au cinéma. Ceci est un autre problème, celui de la réforme de la mentalité et de la composition de la commission de contrôle. Mais je ne crois pas, les choses étant ce qu'elles sont, que les producteurs aient dû renoncer à plus de quelques rares sujets, en raison de l'intervention de la commission de contrôle. N'y en aurait-il qu'un seul, direz-vous, c'est trop, s'il était valable; je vous l'accorde, mais c'est tout ce qu'on peut dire.

Par contre, vous verrez très souvent des metteurs en scène ou des auteurs vous dire : « *Nous n'avons pu aborder tel sujet* » ou « *Je n'ai pas voulu imposer à mon producteur tel sujet car il n'aurait pas passé la censure* ». Ils ajoutent même souvent : « *Le scénario a été refusé* ». Or, le nombre des scénarios effectivement refusés est connu et on sait qu'il est des plus modestes. Il s'agit, en réalité, de trouver là, un alibi plutôt qu'une explication. Si l'alibi existe, c'est donc qu'une certaine mauvaise conscience se fait jour ; c'est donc que le décalage est notamment dû à cette déviation, elle-même provoquée par le fonctionnement de l'aide au cinéma.

J. D.-V. : A propos de la censure, on ne peut pas dire qu'il y ait des sujets refusés. La commission, au stade de la précensure, ne refuse pas un sujet, elle indique seulement qu'il y a risque d'*interdiction* partielle ou totale. C'est pourquoi je pense, puisque ce n'est pas une obligation légale, que les producteurs ne devraient pas sou-

mettre leurs projets à la précensure car il est peu concevable qu'un film français ayant coûté au moins cent millions et signé d'un grand nom soit, en fin de compte, totalement interdit. Il y a heureusement peu d'exemples de cela.

A. B. : Je suis d'accord, en gros, avec ce point de vue comme avec celui de M. Flaud, mais il faut tout de même dire, pour être juste, qu'on ne peut pas mesurer le rôle de la censure et surtout de la précensure au nombre de sujets soumis et refusés car il est évident que c'est parce que la précensure existe que certains sujets ne sont même pas envisagés. Nous sommes là pour dire que certains sujets ont effectivement été déconseillés et que beaucoup d'autres ont été édulcorés sur des points de détail, sur des chicanes tels qu'effectivement cela empêche d'adapter un bon sujet mais, ces réserves faites pour dire que le rôle de la censure est néfaste, autant je l'affirme, autant j'affirme que ce rôle est mineur dans la crise de fond du cinéma français.

JACQUES FLAUD : Dans ces conditions, il faut remonter aux vraies causes et je crois, encore une fois, que s'il n'est pas suffisant du moins est-il nécessaire de trouver des remèdes économiques à une stagnation artistique qui n'est pas dans la tradition du cinéma français, cinéma de recherche et d'essai. Je ne sais pas si d'autres cinémas se renouvellent actuellement, mais j'ai l'impression en tous cas, que d'autres cinémas prennent les risques, que tend à abandonner progressivement la production française.

Je pense qu'on peut tirer meillleur parti de l'aide. Le législateur, d'ailleurs, l'a prévu. Il a, en effet, ménagé des correctifs en vue d'éviter que le fonctionnement de l'aide au cinéma soit uniquement mathématique, purement automatique. Il a ménagé la possibilité de faire intervenir des éléments autres que commerciaux, tels que l'importance de la recette. Il a prévu des correctifs pour les différents genres de films grâce à une prise en compte de la qualité des films produits



Jules Dassin pendant le tournage de *Celui qui doit mourir*

grâce au jugement de jurys ou de commissions qu'il a créés aussi bien en matière de presse filmée que de court-métrage ou de long-métrage. C'est ainsi qu'en ce qui concerne la presse filmée, un jury se réunit chaque semaine pour apprécier la valeur moyenne des bobines de presse filmée et pour choisir les meilleures séquences à primer, en vue d'encourager la qualité tant cinématographique que journalistique des articles de la presse filmée. Ce jury est composé de cinéastes et de journalistes. Jusqu'ici les résultats ont été satisfaisants. Il y a, incontestablement (on a bien voulu le reconnaître à l'extérieur) une amélioration des éditions de la presse filmée.

En ce qui concerne le court-métrage, le législateur a été plus loin encore puisque, contrairement à ce qui se passe en matière de presse filmée ou de long-métrage dont une partie seulement du concours financier est affectée selon des critères de qualité, si un film de court-métrage n'est pas apprécié comme étant de qualité, il n'a droit à aucune aide, sauf en ce qui concerne le pourcentage de 21 % des recettes à l'exportation.

Là le législateur a été très loin, certains disent trop loin. Nous n'avons pas ici à examiner ce point. Il a, en tout cas, et incontestablement, voulu lier le concours financier du court-métrage à la reconnaissance d'une qualité à ce court-métrage. Il en est résulté une nette amélioration.

Naturellement, comme après chaque réforme radicale, on en a critiqué la rigueur et peut-être même le succès. Le fait est que les mesures prises ont amené les producteurs de court-métrage à abandonner les errements antérieurs et les producteurs de long-métrage à ne plus songer aussi facilement qu'autrefois à la production de courts-métrages réalisés en deux ou trois jours dans les décors disponibles des longs-métrages ou n'étant que de rapides reportages.

Un véritable artisanat du court-métrage de qualité s'est créé qui connaît un succès tel, à l'heure actuelle, que l'on trouve que le nombre des prix annuellement attribués aux court-métrages est insuffisant. Quatre-vingts prix pour environ trois cents court-métrages réalisés, c'est évidemment un petit peu court puisque le législateur n'a prévu de concours financier que pour les court-métrages reconnus de qualité. En somme, le succès a dépassé les espérances. Naturellement, cette constatation devrait être tempérée par celle d'un certain nombre de défauts du système mais enfin il y a incontestablement progrès.

Le législateur a également prévu une aide à la qualité des long-métroges. Il a fait là œuvre nouvelle et effectivement difficile. La loi de 1953 prévoit en effet une sorte d'assurance de concours financier minimum lorsqu'une certaine qualité est reconnue au film par un jury. Elle entend favoriser la carrière ou tout au moins l'amortissement de certains films risqués qui semblent ne pas devoir faire d'importantes carrières commerciales.

Le système est le suivant : dans le cas où les films sont proposés par le producteur pour être appréciés par le jury dit de la qualité, celui-ci après vision et délibération décide éventuellement d'accorder un concours financier minimum, proportionnel à la qualité des films. Par la suite, si la carrière commerciale du film est satisfaisante, le concours financier minimum accordé sur avis du jury, s'impute sur le concours à provenir normalement des recettes. Par contre, si la carrière commerciale du film n'est pas satisfaisante, ou s'il n'y a pas de carrière commerciale, parce que les distributeurs estiment que le film n'est pas public, alors la totalité ou une partie de ce minimum de concours financier constitue un encouragement sensible. S'il n'y avait pas eu décision du jury sur la qualité des films, ceux-ci n'auraient bénéficié que d'une aide réduite ou d'aucune aide. Le correctif est d'importance.

A. B. : Est-ce que le fonctionnement de ce jury n'a pas, au moins dans ses débuts, été assez inefficace dans la mesure où il a cherché un peu à donner aux films une aide inférieure ou sensiblement égale aux rentrées probables de la loi d'aide, ce qui réduisait, en quelque sorte, cette aide à une avance de trésorerie alors qu'on



H.-G. Clouzot dirigeant Sam Jaffe et Gérard Séty dans *Les Espions*

espérait une véritable assurance, une véritable prime aux risques. Et, comme le fonctionnement de ce jury est resté un peu secret, il faut bien le dire, est-ce que vous pouvez nous apporter quelques éclaircissements ?

JACQUES FLAUD : Oui, bien volontiers. D'autant qu'il s'agit d'un sujet qui, dans une revue comme la vôtre, peut paraître à juste titre intéressant. En fait, en treize mois, le jury des long-métrages a vu 51 films, chiffre relativement considérable. Quinze, sur ces 51, ont bénéficié d'un encouragement, c'est-à-dire d'une assurance de concours financier. Mais, la même jurisprudence n'a pas été appliquée pendant ces 13 mois. En l'occurrence, une évolution s'est produite. Au début, lorsqu'on a réuni les membres du jury, il n'y avait pas de tradition, il y avait même des incertitudes quant aux critères de la qualité et les jurés ne savaient pas très bien comment agir et favoriser la production, comment répondre aux soucis du législateur. Dès lors, il y a eu une utilisation souvent inefficace des crédits mis à la disposition du jury, lequel a cru devoir encourager un maximum possible de films, donc avec des petites sommes. Comme dans le même temps il ne savait pas très bien comment se présenterait l'avenir il s'est contenté de décerner le minimum à un maximum de films qui lui semblaient « de qualité » et pouvant répondre aux critères du législateur. Cette première période correspond à un excès de prudence de la part du jury. Après, le jury a fait le point et examiné comment il pourrait améliorer son intervention. Une deuxième période s'est ouverte au cours de laquelle il a pris une attitude nettement plus orientée. Il a décidé de ne pas retenir tous les films qui lui semblaient, d'un point de vue ou d'un autre, ne pas être exceptionnels, au profit d'un beaucoup plus petit nombre manifestement digne d'être encouragé.

Les producteurs sont, dès lors, soutenus et devraient être tentés de réaliser d'autres productions de qualité. Prenons le dernier trimestre à titre d'exemple. Treize films ont été soumis au jury, celui-ci en a retenu quatre, soit, dans l'ordre chronologique : *Mitsou, Un Condamné à mort s'est échappé, Grand'Rue* et *Sikkim, terre secrète.*

Par contre, il a estimé ne pas devoir retenir des films qui avaient pourtant pu paraître à certains comme des films d'une certaine qualité. Il a entendu ne pas se contenter de cette « certaine qualité » ; il a voulu des films de qualité et, ce faisant, il a pris ses risques. Pour ces quatre films, un total de crédits assez important a été réparti : environ 110 millions de francs pour quatre films, dont 50 millions pour l'un d'entre eux, *Un condamné à mort s'est échappé.*

Cette politique doit apporter des apaisements à ceux qui craignent que l'action du jury demeure incertaine. Certes, elle peut toujours être critiquée, parce qu'institution humaine, mais elle manifeste désormais une volonté catégorique d'améliorer la production nationale en intervenant de façon plus tranchée, plus audacieuse.

J. D.-V. : Ce progrès dans le mode d'intervention de ce jury vous paraît-il suffisant pour faire face à la situation actuelle ?

JACQUES FLAUD : Non. Malgré tout, il demeure insuffisant et il devient nécessaire de trouver un système plus efficace et qui encourage le producteur mieux qu'il ne l'est actuellement à prendre des risques supplémentaires dans l'intérêt de l'art cinématographique. Cela ne veut pas dire qu'il faille supprimer le système actuel, mais qu'il faut l'améliorer.

A noter qu'en ce qui concerne ce système d'*assurance-concours financier*, le mécanisme de cette procédure est très mal connu. Les producteurs eux-mêmes en sont assez mal informés. Ils savent qu'il existe une certaine prime à la qualité, mais son fonctionnement leur échappe quelque peu. Donc, la première réforme à apporter pour enrichir le correctif prévu par le législateur, consiste d'abord à faire savoir aux producteurs que, s'ils prennent le risque de faire des films d'une certaine audace, ils peuvent être soutenus, grâce au jury, par l'ouverture d'une assurance importante.

Ceci étant, même lorsque leur information sera parfaite, ce mécanisme, à lui seul, n'en demeurera pas moins insuffisant pour corriger le décalage déjà dénoncé et pour encourager les producteurs à accepter des risques accrus de production, parce que, à l'heure actuelle, ce système de la prime à la qualité n'intervient massivement que pour quelques films, et qu'il intervient trop tardivement. Il convient donc de trouver une système d'aide plus important et décisif.

Deux systèmes pourraient être envisagés.

Le premier consisterait à créer une sorte de prime au premier film d'un nouveau réalisateur, comme il existe des prix à la première pièce. Donc, à accorder, non pas au vu du film réalisé, mais au vu du projet de film, après examen du scénario et de la composition de l'équipe de création, une aide avant tournage, et une aide donnée une fois pour toutes. Ainsi serait donnée à un producteur la possibilité de faire un film sans vedette, ou sur un scénario typiquement original, ou encore avec un metteur en scène qualifié mais qui n'aurait pas encore tourné de long-métrage. Avec ce système de « prix au premier film » le producteur recevrait un avantage en rapport avec le risque qu'il prendrait, avantage qui lui serait consenti au moment où il entreprendrait la réalisation du film.

Le second système consisterait à faire varier le taux du concours financier. Ce concours est actuellement fixé pour la Métropole à 7 % des recettes brutes et à 25 % des recettes nettes en ce qui concerne l'Etranger. Dans les deux cas, le taux est unique. Or, le législateur a prévu qu'il pouvait y avoir plusieurs taux. On pourrait donc envisager des taux différents pour les films selon les risques que les producteurs acceptent d'affronter.

On pourrait, reprenant les considérations précédentes, envisager un taux pour un film sans vedette, un taux pour un film tiré d'un scénario original, un taux pour un film réalisé par une équipe nouvelle ou un metteur en scène nouveau..., etc. Ceci



Jacques Tati dirigeant *Mon Oncle*

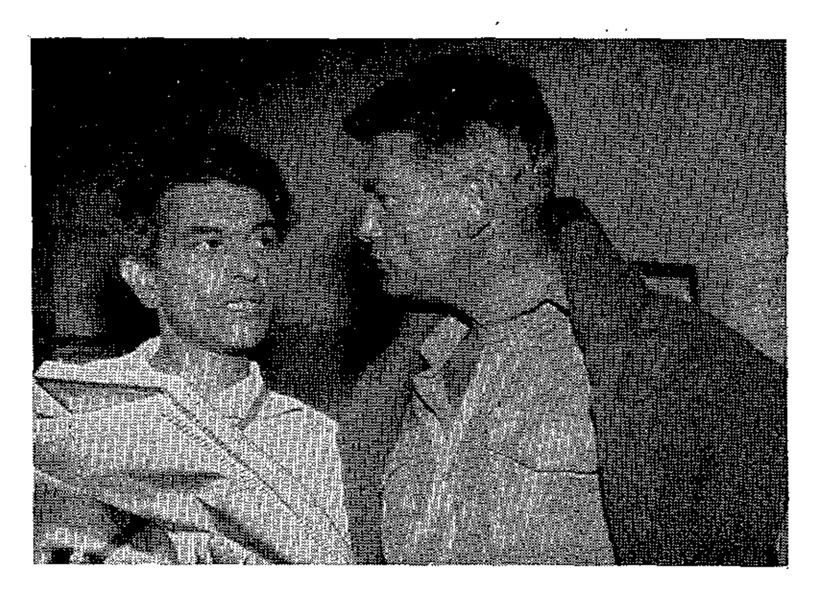
pourrait, je crois, agir efficacement, car si l'on fixait par exemple pour la Métropole, à la place de 7 %, à 9 ou 10 % le montant du taux privilégié, il est certain que le résultat d'une telle aide serait plus considérable que le résultat moyen de l'assurance-concours financier appliqué actuellement dans le cadre de la loi.

Par conséquent, on pourrait imaginer le recours à deux systèmes complémentaires du premier. Mais, il y en a un qui, malheureusement, n'est pas recevable en l'état actuel de la loi, c'est celui du prix au premier film, car il faudrait modifier la loi et je ne pense pas que la loi puisse être profondément modifiée avant son échéance normale du 31 décembre 1959. Mais on peut envisager le second qui, lui, est recevable dans le cadre de la loi actuelle.

Je disais, tout à l'heure, que le législateur semble y avoir pensé puisqu'il a prévu plusieurs taux de concours financier. Dès lors, pourquoi ne pas décider d'appliquer, par exemple au 1er octobre 1957, ces taux différenciés, selon les risques pris par le producteur.

J. D.-V. : Est-ce qu'il n'y a pas justement un projet à l'étude dans ce sens ?

JACQUES FLAUD : Effectivement, il y a peu de temps, le Conseil du Fonds s'est réuni et a accepté la convocation d'un Groupe de Travail sur ce sujet. Il faut, en effet, reconnaître que le problème est délicat, car il est très difficile d'établir le barème de différenciation et d'établir les critères. Ce Groupe de Travail aura pour mission d'envisager si des critères suffisamment objectifs peuvent être précisés, de telle sorte qu'à partir du 1er octobre prochain on puisse faire jouer à plein les dispositions légales de l'aide au cinéma. Pour ma part, je souhaite que ce Groupe puisse arriver rapidement à une solution, même s'il y a des difficultés, pour que, soit le taux Métropole, soit le taux Etranger, voire les deux, soient sélectifs et permettent



Georges Rouquier et Jean Marais pendant le tournage
de *S.O.S. Noronha*

d'absorber le risque complémentaire que le producteur « audacieux » accepterait au départ.

J. D.-V. : Ne croyez-vous pas qu'il y a dans le cinéma français un mal profond que l'on chasse en vain d'une pièce à l'autre de la maison. Je pense par exemple au système de coproduction première manière et à la regrettable obligation qu'il entraînait d'utiliser des vedettes étrangères qui juraient avec l'inspiration purement française de certains films. Or aujourd'hui, bien que le nouveau système de coproduction n'entraîne plus ces sortes d'obligations les producteurs continuent à utiliser de grandes vedettes étrangères. Un même mal s'exerce, gratuitement, ailleurs.

JACQUES FLAUD : Il est judicieux de poser cette question, car effectivement on a vu que souvent les remèdes apportés à la situation du cinéma français sur le plan juridique ou sur le plan économique ont été efficaces, mais seulement pendant un très bref laps de temps. Exemple, les remèdes apportés au régime de la coproduction : ils n'ont pas permis, bien que judicieux, de régler tous les problèmes inhérents à ce système.

Notons, à ce propos, en ce qui concerne la coproduction, qu'elle a connu deux époques : une première époque pendant laquelle on a prôné une cocréation du film. Il fallait des équipes habilement mitigées sur le plan industriel, technique et artistique, telles qu'on arrivait souvent à produire des films sans inspiration authentique, des produits industriels cosmopolites qui, finalement, nuisaient à l'art des deux ou trois pays engagés dans ces coproductions. Actuellement, la coproduction vit une seconde époque. On a dépassé la première conception, notamment dans la coproduction franco-italienne. On est arrivé à considérer que ce qui importait était que la France aide l'Italie à faire des films conformes à son génie et à sa tradition artistiques et inversement. Ce système qui se réduit, dans le fond, à une coproduction financière, semble porter d'heureux fruits. C'est ainsi, pour citer un exemple, qu'au prochain Festival de Cannes, le film italien présenté comme représentatif de l'art cinématographique et du cinéma italiens, est *Les Nuits de Cabiria*. Or, ce film, de Fellini, ne comporte à peu près aucun élément français (un acteur) si ce n'est dans son financement, bien qu'il soit de copro-

duction. Inversement, le film qui défendra les couleurs françaises est le film de Jules Dassin, *Celui qui doit mourir*, lequel ne comporte aucun élément italien, si ce n'est l'intervention financière du coproducteur, bien qu'il soit, lui aussi, de coproduction.

Cette. conception marque, incontestablement, un progrès. Il permet une aide réciproque de deux industries cinématographiques sans gêner les conditions techniques et artistiques de la production.

Cependant, pour d'autres raisons que la coproduction, et avant tout le placement de leurs films à l'étranger, les producteurs ont tendance à recourir, actuellement, au concours de vedettes internationales, et par conséquent, ce qui a été heureusement tenté pour assouplir les règles de la coproduction, n'empêche pas, aujourd'hui, les producteurs de succomber à certaines tentations de la première époque, en mélangeant des talents divers, rarement homogènes, pour le plus grand dommage de l'art cinématographique.

En d'autres termes et en ce qui concerne l'aide et les remèdes à ses excès, dont le recours à un système de taux différenciés, il est évident que la valeur de ces remèdes est liée étroitement à l'évolution du cinéma et que ce qui est souhaitable aujourd'hui ne le sera peut-être plus demain. Le cinéma, art difficile, industrie périlleuse, est quotidien, toujours en constante évolution. Il sera continuement nécessaire d'adapter les solutions aux nouveaux problèmes qui se poseront.

Ne nous faisons donc pas trop d'illusions. Si, dans les prochains mois, on adopte des remèdes, souhaitables parce que conformes à l'intérêt du cinéma français et à sa survie, si on aboutit à résorber le décalage existant entre la santé économique et le piétinement esthétique du cinéma français, cela ne permettra de résoudre le problème que pendant quelques mois, peut-être quelques années. Je pense qu'il faudra ensuite, lorsqu'une nouvelle situation se présentera, envisager de nouveaux remèdes. D'ailleurs, la loi d'aide est, de toute façon, temporaire, et il faudra la reconsidérer en vue de l'échéance du 31 décembre 1959.

Je pense néanmoins que les quelques mesures que je vous ai exposées, et qui pourraient être appliquées assez rapidement, permettraient *à l'heure actuelle* un renouvellement réel. Après quoi... eh bien il faudra réfléchir aux nouvelles solutions à promouvoir. Et je suis sûr qu'une revue comme la vôtre continuera d'apporter le même concours actif à tout ce qui favorisera le progrès cinématographique, du point de vue artistique d'abord, mais aussi du point de vue économique qui lui est intimement lié.

(Propos recueillis au magnétophone par A. Bazin et J. Doniol-Valcroze.)





Jacques Flaud s'acquitte avec une bonne grâce souriante des devoirs de sa charge. Le voici (de gauche à droite) avec Jean Cocteau, Kishi Keiko et Ingrid Bergman

6 PERSONNAGES EN QUÊTE D'AUTEURS

Débat sur le cinéma français

Les CAHIERS *ont, jusqu'alors, beaucoup et peu parlé du cinéma français. Beaucoup, des metteurs en scène que nous aimons. Et peu des autres — par lassitude, politesse, sentiment de l'inutile... Ceci a pu faire croire que nous ne consentions à nous intéresser qu'aux cinémas étrangers (transalpin ou transatlantique), alors que cependant les conversations de nos rédacteurs concernent plus souvent Saint-Maurice ou Billancourt que Cinecitta ou Beverley Hills. Mais les propos de salle de rédaction ne sont pas toujours de ceux qui se peuvent imprimer.*

Au seuil de ce numéro, la question se posait donc : qui se chargerait, et sous quelle forme, d'un bilan de notre cinéma, qui soit juste sans tourner pourtant au jeu de massacre ? Nos cinéastes ont, par ailleurs, assez de thuriféraires patentés pour pouvoir se passer de l'approbation systématique de nos modestes plumes ; et qu'il y ait quelque chose de pourri dans notre royaume cinématographique, nul n'en disconvient. Mais pourquoi ? Voilà de quoi discuter longuement, voilà sur quoi s'opposer ; et le plus simple était peut-être justement de reproduire une de ces conversations où, plus librement que devant la page blanche, chacun dit ce qu'il croit vrai. Ce qui fut fait. Sont donc réunis, autour du magnétophone, André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze, Pierre Kast, Roger Leenhardt, Jacques Rivette et Eric Rohmer.

UNE CRISE (DE L'ACCEPTATION) DES SUJETS

ANDRÉ BAZIN : « Situation du cinéma français », cela implique à la fois évolution et conjoncture. Je suis d'avis que ce soit Rivette qui commence. C'est lui qui a l'opinion la plus violente et la plus nette.

JACQUES RIVETTE : Ce n'est pas à vrai dire une opinion, c'est plutôt une formule. Je crois que le cinéma français est actuellement un cinéma anglais qui s'ignore, ou plutôt un cinéma anglais que l'on ignore être tel, dans la mesure où il est fait par des gens qui ont tout de même du talent. Mais les ambitions et la valeur réelle des films ne me semblent pas plus élevées que celles du cinéma anglais, sur lequel, je suppose, tout le monde est d'accord.

BAZIN : En quoi, d'après vous, la médiocrité du cinéma anglais est-elle exemplaire ?

RIVETTE : Cinéma anglais, c'est-à-dire cinéma de *genres,* sans que ces genres aient une nécessité profonde. D'une part il n'y a pas, comme à l'intérieur du cinéma américain, des genres ayant leur justification propre comme le western, le policier (les westerns moyens ont une valeur indépendante de l'existence des grands westerns). Ce sont des faux genres dans la mesure où ce sont des genres d'imitation. La plupart d'ailleurs, ne sont que l'imitation de ceux du cinéma américain. Et, d'autre part, ce n'est pas non plus un cinéma d'auteurs, puisque personne n'a rien à dire. C'est un cinéma boiteux, un cinéma entre deux chaises. Un cinéma purement fondé sur l'offre et la demande, et même sur de fausses idées de l'offre et de la demande. On croit que le public demande tels genres, on lui en fournit en essayant de jouer toutes les règles de ce jeu, mais on les joue mal, sans franchise et sans talent.

PIERRE KAST : La distinction, films de genre, films d'auteur est absolument arbitraire. Tout ce qu'on peut constater, c'est que le cinéma français est dans un état de complète médiocrité. On fabrique un produit qui est toujours le même. Les distributeurs qui sont les vrais patrons de la production font preuve d'un manque d'imagination total. Ils refont toujours la même chose sous prétexte d'une interprétation absolument arbitraire et régalienne des goûts du public.

ROGER LEENHARDT : Il semble qu'on pourrait éclairer le débat en faisant un parallèle, qui au premier abord semble inutile, mais qui est peut-être fructueux. J'imagine qu'au lieu de parler de l'état actuel du cinéma français, nous soyons des critiques littéraires, que nous parlions de l'état actuel du roman ou de la littérature française, et que nous la comparions à la littérature anglaise ou américaine. Nous nous apercevrions qu'il y a dans l'année, ou dans les années qui viennent, très peu de choses à dire sur la littérature française, et cela n'étonnerait personne. Il s'agit de savoir si nous parlons comme des critiques littéraires, à un point de vue supérieur de la culture, ou à un point de vue de cuisine professionnelle. Ce sont deux choses différentes. La distinction à faire est beaucoup moins entre les films d'auteurs et les genres, qu'entre un cinéma moyen et les efforts des créateurs nouveaux qui représentent les tendances des créations nouvelles. J'ai l'impression que c'est cette distinction fondamentale que nous pourrions faire au départ.

KAST : Ce qui est dommage, c'est qu'en matière de cinéma cette distinction n'a absolument pas cours, étant donné que l'existence même d'un cinéma qui ferait partie de la seconde catégorie dépend en réalité, sur le plan de sa production, de la première. Les films d'auteurs sont produits exactement dans les mêmes conditions et pour les mêmes raisons que les films commerciaux.

LEENHARDT : Quand il y a vingt-cinq ans Prévert faisait *L'Affaire est dans le sac*, tout le monde pouvait penser que c'était une plaisanterie. Durant quinze ans il a été imité cent fois, et a créé globalement l'esprit du cinéma français. Le problème, en dehors des questions de marchands ou de distributeurs, est de savoir si actuellement, nous assistons à la naissance d'une tendance qui, peut-être, dans quinze ans constituera la tendance moyenne du cinéma.



Les aventures d'Arsène Lupin de Jacques Becker



Elena et les hommes de Jean Renoir

BAZIN : Je suis d'accord avec Leenhardt. Je tiens cependant à noter que le cinéma américain a justement pour caractère essentiel que le film moyen, le film de commerce qui en constitue la majeure partie est précisément un film de genre. La santé du cinéma américain est fondée sur la santé des genres. Il peut y avoir une production moyenne, même courante, dans la mesure où il y a des genres valables. Ce qui fait la faiblesse des cinémas européens est au contraire de ne pas pouvoir se reposer, pour leur production courante, sur ces genres. Dans le cinéma français d'avant-guerre il y avait sinon un genre, du moins un style, celui du film noir réaliste. Il se prolonge encore maintenant, mais s'est diversifié, et je crains que l'un des drames du cinéma français ne soit fondé sur l'impossibilité de posséder des genres moyens, ayant une santé profonde comme il en existe en Amérique. C'est une parenthèse qui intéresse plus le cinéma américain que le cinéma français.

RIVETTE : C'est une parenthèse, mais je crois qu'elle ouvre sur l'essentiel, puisque justement on ne pourrait faire, me semble-t-il, quelque chose de bon dans le cinéma européen (non seulement cinéma français, mais aussi cinémas anglais ou italien) qu'en partant de cette constatation : l'inexistence de genres possédant une qualité moyenne. Il faudrait donc se résigner à l'exception. C'est admettre, au départ, qu'il ne pourra y avoir, non seulement de grands films, mais de bons films en Europe que dans la mesure où l'on choisira de ne pas traiter de sujets de « genre », puisque tout genre est condamné à l'avance, à la base.

KAST : Il n'est pas condamné puisque vous venez d'expliquer, fort bien d'ailleurs, qu'il n'existait pas.

RIVETTE : Il n'existe pas profondément. Il existe malheureusement dans les faits.

KAST : Je m'excuse beaucoup d'avoir à faire le marxiste de service comme on faisait venir l'ilote ivre dans les banquets des spartiates, mais il est certain que l'un des problèmes du cinéma français (et qu'on doit poser en premier, sous peine de marcher sur la tête) est de se demander dans quelles conditions les éventuels auteurs de films trouvent la possibilité de s'exprimer.

LEENHARDT : Je n'aime pas les arguments d'autorité mais je me rappelle une conversation que j'ai eue avec le directeur général de la cinématographie qui me disait (c'était son opinion personnelle, dans une conversation également personnelle, très libre), qui me disait que, quoi qu'on prétende, la santé financière du cinéma français est relativement très remarquable. « *Il est absolument évident,* ajoutait-t-il, *que nous nous trouvons presque uniquement en face d'une crise du sujet.* » Ma thèse est que le cinéma français d'avant-guerre (j'ai prononcé le nom de Prévert, ajoutez-y Aurenche, Cocteau et quelques autres) a subi l'influence déterminante, même au point de vue quantitatif, de certains scénaristes. De même, c'est l'intelligentzia italienne de la nouvelle génération d'écrivains qui a fait le cinéma italien. Et le cinéma américain lui-même a été orienté par le roman policier noir et les grands best-sellers sociologiques.

JACQUES DONIOL-VALCROZE : Oui, mais à l'inverse du phénomène décrit, influence des scénaristes, ce qu'on constate dans le cinéma français depuis la Libération c'est, au contraire, l'apparition d'un certain nombre de metteurs en scène plus ou moins auteurs de films qui auraient pu être, dans le cinéma, l'équivalent de ce qu'a été l'école de Paris dans la peinture. On aurait pu croire, avec beaucoup d'optimisme, en 1946 ou 47, que MM. Bresson, Becker, Clouzot, Clément allaient, sur le plan du style, créer une espèce de nouvelle école du cinéma français. Ce qui n'a pas eu lieu, je crois, parce qu'il n'y avait pas d'accord sur le fond, ou d'inspiration commune.

RIVETTE : C'est certain : on peut dire que malgré leurs grandes réussites, Clouzot, Clément et Becker ont échoué, parce qu'ils ont cru qu'il suffisait de rechercher un style pour arriver à refaire une nouvelle âme au cinéma français. Il est bien évident, au contraire, que le néo-réalisme italien n'a pas été d'abord une recherche de style. C'est devenu un style ; mais celui-ci faisait partie d'une idée du monde nouvelle, tandis que je défie bien qui que ce soit (et je pense que tout le monde est d'accord) de trouver une idée du monde



Un Condamné à mort s'est échappé de Robert Bresson.

dans les films de Clouzot, dans les films de Becker ou dans les films de Clément. Ou, du moins, ce sera une idée du monde banale, littéraire, et qui date de vingt ou trente années.

KAST : Je crois, moi aussi, que ce qui a manqué à une éventuelle école française du cinéma d'après-guerre, c'est quelque chose de précis à dire. *Toutefois j'ai un certain* nombre de corrections à apporter à ce que vous affirmez. Dans les films capitaux français qui ont été faits depuis cette époque, il y en a que j'aime, il y en a que je n'aime pas. J'aime, par exemple, beaucoup l'œuvre de Clément. J'y discerne une continuité. Cette continuité n'est pas, bien entendu, dans la « Weltanschauung » éventuelle de Clément, mais dans un certain style, dans un certain ton qu'il maintient à travers son œuvre, et qui fait de lui, à mon avis, le plus grand metteur en scène vivant en ce moment (en mettant à part le cas de Bresson). D'autre part (je m'excuse d'insister là-dessus) je voudrais qu'on se débarrasse, d'abord du problème des conditions de la création. Il est certain que, si on regarde comment les films se font en France, on s'aperçoit qu'il est relativement facile (à supposer qu'on ait un sujet et qu'on ait envie de le faire) de trouver un producteur et un acteur-vedette pour faire ce film. Là où commencent les difficultés, c'est quand on a affaire aux vrais maîtres de la production, qui sont les distributeurs. Le distributeur, ce n'est pas du tout la bête odieuse qu'on croit : c'est quelqu'un qui a un certain capital à gérer et qui essaye de le gérer dans les conditions optima de rentabilité. Mais ce distributeur manque, d'une manière absolument totale, d'imagination. Les grandes maisons de distribution ont envie de faire toujours le deuxième film : elles n'achètent pas le premier film *Pain, amour et fantaisie,* mais le deuxième, elles n'achètent pas le premier *Don Camillo,* mais le deuxième. Un des problèmes clefs de la production en France est de trouver un distributeur qui aurait envie de faire le premier. La crise des sujets, ce n'est pas seulement une crise des auteurs, c'est une crise de l'acceptation des sujets.

LEENHARDT : Je n'en suis pas sûr. Si je vais à Rome, je vais à un café de la place d'Espagne ou de la place du Peuple, et je parle à des gens qui sont à la fois les gens qui font la littérature italienne et les gens qui font le cinéma italien. Ce sont les mêmes. Il y a vingt ans (et je m'excuse de remonter en arrière, parce que je suis l'aîné), on avait l'impression que l'on sortait d'une époque où le cinéma était totalement ignoré de la littérature. Puis, brusquement, des gens qui écrivaient à la N.R.F. se sont mis à s'intéresser au cinéma, et nous avons vu naître les premiers scénaristes. Ils n'étaient pas de simples professionnels du cinéma, mais auraient pu être, et étaient en même temps des écrivains. Je prends l'exemple de Pierre Bost. A ce moment là j'ai pensé que, vingt-cinq plus tard, le cas se généraliserait et que tous les jeunes écrivains seraient ambivalents, comme en Amérique, comme en Italie. Or, par rapport à cette époque, je constate, non pas un progrès, mais un recul certain. Je vois aujourd'hui les scénaristes ne pas être des écrivains mais, de plus en plus, des professionnels du cinéma. Je vois, de plus en plus, les metteurs en scène être d'anciens assistants, et non pas, comme il y a quinze ans, des auteurs. Ce phénomène a-t-il une raison économique? Peut-être ; et d'ailleurs, la rémunération des gens de cinéma, qui était considérable, par rapport à celle de la littérature et du théâtre, a baissé. Jai vu des gens faisant métier de cinéma me dire : « *Je m'arrête, je perds trop de temps. J'écris une pièce ou je fais un livre.* » Cette nécessaire collaboration de l'intelligence, et de l'art en général, au métier cinématographique, au lieu de s'être étendue en France, comme tout le laissait prévoir, est en pleine régression.

RAISONS D'UN PESSIMISME

BAZIN : Bien entendu notre sévérité implicite, ou explicite à l'heure actuelle, ne doit pas faire croire qu'il n'y a autour de ce micro que des ennemis du cinéma français. Notre attitude est plutôt de dépit amoureux. Nous avons tous mis de très grands espoirs dans un certain nombre de metteurs en scène, et nous étions tous prêts, il y a trois ou quatre ans, à estimer que le cinéma français de l'après-guerre était un cinéma français en progrès sur le cinéma français de l'avant-guerre même. Si nous avons une attitude plus amère maintenant, c'est que nous craignons de voir l'évolution même des maîtres que nous aimons aller vers une espèce de qualité vide, formaliste en partie : en tout cas qui ne paraît pas traîner avec elle les messages éthiques qui font les grandes œuvres. Soyons francs : par exemple *Arsène Lupin* ou *Gervaise* sont parmi les œuvres les plus achevées de Becker et Clément, mais peut-être aussi les plus vides. Il y a là tout de même un drame, une inquiétude qui nous saisit et que traduit le pessimisme de ce débat.



Gervaise de René Clément

KAST : De ce point de vue il y a une chose qui fait, je crois, l'unanimité. Sur les œuvres d'une année, aucun d'entre nous ne place un film français dans les tout premiers. Il n'y a pas, par exemple, de cinéaste français que j'aime autant que j'aime Bardem, ou Fellini, ou Gene Kelly et Stanley Donen, ou Ingmar Bergam, ou Visconti. Il n'empêche qu'un certain nombre de metteurs en scène français sont pour moi des gens très importants.

ROHMER : Je vous rappelle que, dans la liste des dix meilleurs films publiés par LES CAHIERS, *Un condamné à mort* et *Eléna* venaient dans les premiers rangs.

KAST : Chacun aime ces films ou ne les aime pas. J'aime beaucoup *Un condamné à mort*, je lui ai mis le numéro 4 cette année. Je déteste *Eléna*. C'est un film qui a pour moi une qualité de produit commercial, et rien d'autre. C'est un produit qui marche. Tant mieux ! J'en suis ravi pour le producteur. Maintenant, qu'il ait été fait par un auteur nommé Renoir, cela reste à prouver.

RIVETTE : Je ne voudrais pas rouvrir le débat sur *Eléna*, ce qui nous éloignerait considérablement du sujet. Je pense qu'il faut, avant tout, mettre à part justement le film de Bresson et le film de Renoir, si l'on veut faire le bilan de cette année de cinéma, puisque ce sont précisément deux exceptions.

BAZIN : Ce serait beaucoup par an, deux exceptions.

RIVETTE : *Oui, ce serait beaucoup. Mais, pour que* le *cinéma* français soit réellement vivant, je crois qu'il ne faudrait pas s'en tenir là. Il faudrait au moins dix exceptions par an. A part ces deux-là, je ne vois cette année qu'un seul film français « vivant », et ce n'est pas *Gervaise,* et ce n'est pas *La Traversée de Paris* : c'est le film de Vadim *Et Dieu créa la femme,* bien qu'il soit évidemment beaucoup moins parfait que *Gervaise* ou que *La Traversée,* même du simple point de vue commercial. Mais il y a un ton neuf dans le film de Vadim, alors que je ne vois rien de semblable dans le film de Clément, ou dans celui d'Autant-Lara.

DONIOL-VALCROZE : Exactement comme il y a un an ou deux, *Les Mauvaises rencontres,* étaient, à mon avis, le film le plus suggestif et le plus fructueux.

KAST : Je ne partage pas du tout les *a priori* de Rivette. Rivette a une façon de dire : *« Il y a deux films dans l'année qui sont une exception ».* C'est son opinion qu'il érige immédiatement en jugement, contre quoi je m'insurge absolument. Il est pour le moins bizarre d'essayer de fonder l'ensemble du raisonnement et de la discussion sur le fait que Rivette a aimé, ou n'a pas aimé, *Eléna* et le film de Vadim.

LEENHARDT : Lesquels, vous, Pierre Kast, aimez-vous ?

KAST : Dans l'année? En dehors du film de Bresson et du film de Lara, je n'ai été tenté de n'en mettre aucun dans ma liste des dix meilleurs films. Vraisemblablement le film de Clément serait le onzième. *Gervaise* est un film que j'aime beaucoup. Je ne pense pas que ce soit le meillleur de Clément. C'est un excellent travail comme on dit : « *Cette table de Monsieur Untel est une table qui est signée de Monsieur Untel* ». *Monsieur Ripois* ou *Jeux interdits* sont, à mon avis, bien supérieurs : c'est l'évidence. Mais, après tout, Clément n'est pas forcé de faire, à chaque fois, son meilleur film.

BAZIN : Je crois qu'on peut mettre d'accord Rivette et Kast. Evidemment chacun de nous a une préférence. Il demeure que nous reconnaissons tous qu'il y a trois ou quatre ans on s'inquiétait de ce que les grands metteurs en scène ne travaillaient plus : depuis deux ans, tous les metteurs en scène de qualité travaillent, et même les autres. Et, bien que ces metteurs en scène travaillent et dans des conditions, me semble-t-il, plus libres qu'auparavant, nous constatons que la courbe, loin de remonter en flèche, comme ce devrait être, est en train de baisser. Et alors, ce qui est important, c'est que Clément, tournant *Gervaise,* fait un film de grande valeur sans doute (nous sommes tous d'accord là-dessus), mais que Kast même, qui est parmi nous celui qui le préfère, estime bien inférieur à *Ripois ;* c'est que Becker tournant *Arsène Lupin,* dans des conditions relativement libres et par un libre choix, fait un film très inférieur à *Casque d'Or.* Alors, est-ce qu'il y a une évolution ? Je crois que le débat est assez mûr pour que nous réfléchissions sur ce problème : y a-t-il une évolution ou une involution du cinéma français ?

L'ACADEMISME ET LA CONQUETE DU MONDE

RIVETTE : Je crois que cette évolution des grands metteurs en scène porte un nom sur lequel nous sommes tous d'accord implicitement : c'est le nom d'*académisme. Cet académisme* n'est pas grave en soi. Par exemple l'académisme est moins grave dans le cinéma américain dans la mesure où, lorsque King Vidor fait *Guerre et Paix,* on sait fort bien à l'avance quelles limites lui imposent la Paramount, Dino de Laurentiis et tout le système de la super-production. Ce qui est grave, dans l'académisme des derniers films de Becker et de Clément, c'est qu'il s'agit d'un académisme auquel les metteurs en scène ont consenti. Et l'on peut même se demander dans quelle mesure ils ne le recherchent pas. Je pense surtout à *Arsène Lupin :* là où Becker aurait pu faire un film libre, insidieux, ironique ou poétique, il a choisi de faire un film commercial, avec de place en place des petites pointes personnelles, mais qui sont noyées dans la masse des concessions voulues. Même chose pour *Gervaise* de Clément, qui aurait pu être un film percutant, malgré le handicap que représente le fait de tourner un film d'après Zola en 1957 ; mais Clément a choisi de faire un film qui s'adapte au système.



Et Dieu... créa la femme de Vadim

LEENHARDT : Alors là, je rejoindrai le point de vue de Kast, qui est le point de vue économique. Ce qui caractérise l'évolution du cinéma français, depuis quatre ans, sur le plan économique, c'est-à-dire du financement, c'est que pour des raisons qu'il n'importe pas de développer ici, les films rentables sont les grandes productions ou co-productions dites internationales, celles qui visent essentiellement le marché étranger. Et il est très probable qu'un certain affaissement, une certaine tendance vers ce que vous appelez l'académisme, tient au fait que les metteurs en scène n'osent pas se lancer dans un film dont l'optique soit essentiellement celle de leur culture, c'est-à-dire un film français, mais visent à produire un film international. Je me rappellerai toujours ce mot qui m'avait frappé. Il est du producteur du précédent film de Becker, *Ali Baba* : « *Vous me comprenez. J'ai dit à Becker : il ne s'agit pas de faire le* Grisbi, *mais il s'agit de faire un film qui puisse être vu à la fois à Berlin, à Pékin et à Hollywood !* »

ROHMER : Cela est très grave, car c'est précisément de son caractère universel que le cinéma américain tient sa valeur. Le cinéma américain fait école. Ce que l'on doit déplorer, ce n'est pas tellement que le cinéma français ne produise pas des œuvres dignes d'estime, mais que ces œuvres soient fermées, c'est-à-dire n'influent pas sur celles des autres pays. Il n'y a pas ou plus d'école française, alors qu'il y a une école américaine et une école italienne.

KAST : Je m'excuse de changer un petit peu de registre. Je voudrais partir de tout ce que Rohmer vient de dire, de tout ce que Leenhardt vient de dire pour essayer de faire un tout petit pas en avant. Je crois que, bien que je ne sois pas chrétien, on peut trouver l'origine de tout çà dans une petite parabole : celui qui veut sauver sa vie, la perd, et c'est celui qui ne cherche pas premièrement à la sauver qui a toutes les chances de gagner. Autrement dit, c'est dans la mesure où l'on cherche un succès, qu'on commence déjà à tenir en germe l'échec, alors qu'au contraire, dans la mesure où on cherche quelque chose de nouveau, on commence à avoir une petite chance de vrai succès. Il y a une mauvaise optique du système producteur qui consiste à imaginer que, parce qu'un succès a été

obtenu, il suffit de reproduire les mêmes conditions de température et de pression pour le rééditer, alors que la vraie sagesse consisterait à dire : « *C'est* Ali-Baba *qui a eu du succès : eh bien! je vais faire autre chose* », et non pas : « *C'est* Ali-Baba *qui a eu du succès : je vais faire* Le fils d'Ali-Baba ».

LEENHARDT : Dès qu'on parle de questions d'argent, il faut être précis. J'ai été très étonné de la modestie (peut-être calculée) d'un grand distributeur français, M. Morgenstern, à propos d'un film que personne n'a cité, mais qui a tout de même un intérêt statistique, c'est-à-dire qui bat, qui pulvérise tous les records de recettes : *Notre Dame de Paris,* de Delannoy. M. Morgenstern disait : « *Je ne prétends pas que ce soit un chef-d'œuvre, je prétends modestement que nous avons fait un succédané honorable de la grande production américaine qui permet à Hollywood de tourner par ailleurs des films extrêmement intéressants.* » Il est obligatoire, quand on veut traiter de problèmes mêlés d'art et d'argent, de noter qu'en face de cet affadissement de certaines œuvres de maîtres français, nous constatons (cela est le résultat d'une politique donnée), un certain succès de ce genre dont le film de Delannoy est un exemple parfait. Et c'est lui qui rend possible la santé financière du cinéma français.

KAST : Nous sommes tous d'accord ici sur le fait que nous souhaitons que les gens gagnent de l'argent pour pouvoir courir un certain nombre de risques. Ce qui est ennuyeux, c'est que le fait qu'ils commençent à gagner de l'argent, les incite à miser sur le même cheval, alors que, précisément, le fait qu'ils ont gagné sur ce cheval devrait les inciter à miser sur un autre.

RIVETTE : Il y a autre chose, me semble-t-il, d'ennuyeux. Tout le monde s'accorde pour se féliciter presque de l'existence de *Notre Dame de Paris,* dans la mesure où un tel film est fait par Delannoy. Ce film existe : il doit rapporter tant d'argent ; nous n'irons pas le voir, c'est tout. Cela devient grave, lorsqu'on demande aux metteurs en scène de talent de faire des *Notre Dame de Paris.* Et, ce qui est encore plus grave, c'est le moment où ces metteurs en scène de talent acceptent de les faire, avec cependant une arrière-pensée en tête : tourner eux aussi un film de 400 millions, parce que cela va leur permettre de devenir un grand metteur en scène français, parce qu'ils vont toucher beaucoup d'argent ; mais en même temps, mettre dans les coins de leur film, des petits alibis, des petites astuces, privées la plupart du temps, qui ne le rendront pas meilleur, qui n'en feront pas un film d'auteur, et qui en même temps risquent d'empêcher qu'il soit une bonne affaire. Par exemple, si Delannoy avait tourné *Arsène Lupin,* je pense qu'il aurait respecté davantage Maurice Leblanc, parce qu'il n'aurait pas eu de complexes vis-à-vis de ce qu'il peut y avoir de populaire dans cette littérature. Il n'y aurait pas eu de méprise, ni de confusion. Ce qui est grave, c'est la confusion. L'idéal pour le cinéma français, ce serait qu'il y ait, d'une part, des super-productions faites par des metteurs en scène comme Delannoy ou Le Chanois (des gens qui sont aptes à faire cela et qui le font bien, de telle sorte qu'un film de 500 millions en rapporte 800 ou même plus, ce qui est, après tout, ce que tout le monde désire) et que, d'autre part, les metteurs en scène de talent refusent de s'engager dans ces combinaisons qui, en aucune façon, ne peuvent leur être profitables, et possèdent la sorte d'intégrité morale de s'en tenir aux films (mettons de 100 millions) qui n'ont pas besoin des marchés étrangers pour être amortis, et où ils pourraient faire véritablement œuvre d'auteurs. Il faudrait que coexistent les deux domaines et que ces deux domaines soient très nettement tranchés. C'est justement le cas du cinéma italien, qui a également ses crises, mais demeure en meilleure santé dans la mesure où il ne se produit jamais de confusion entre *Ulysse,* ou toutes les autres super-productions, et l'école Rossellini, Zavattini, De Sica, Antonioni, qui, bien qu'ils s'opposent sur beaucoup de points, n'ont, eux, jamais transigé. Jamais : la seule exception, c'est Visconti faisant *Senso,* mais il est bien évident que c'est une exception purement formelle, puisque Visconti a simplement roulé le producteur, comme Ophüls avec *Lola Montès,* et dans une certaine mesure, Renoir avec *Eléna.* Mais le noyau du cinéma italien ne s'est jamais laissé entamer : tandis qu'en France, ce à quoi nous avons assisté au cours de ces deux ou trois dernières années, c'est à l'émiettement de ce que nous avions pris pour le noyau du cinéma français. Successivement, des gens comme Becker, comme Clément, comme Clouzot, se sont laissé avaler par cette masse des super-productions, je ne sais pourquoi : pour l'amour de l'argent, ou pour celui de la renommée internationale. Et maintenant, il n'y a pour ainsi dire plus personne. Il reste encore un cinéaste intègre, c'est Bresson. C'est le seul. Et puis, il y a quelques jeunes, mais qui n'ont justement pas encore eu le temps d'être tentés par le démon. Et peut-être céderont-ils à leur tour ? On n'en sait rien.



Les Mauvaises Rencontres d'Alexandre Astruc

BAZIN : *Notre-Dame de Paris* est un succès commercial, mais personne ne pouvait le prévoir. Il est même stupéfiant, parce que *Notre-Dame de Paris* est le film le plus ennuyeux de l'année. C'est un phénomène qui est lié au mythe de Victor Hugo, etc. et qui nous échappe complètement. Car au fond, *Notre-Dame de Paris* est un film de même catégorie que *Marie-Antoinette*, qui lui, est un échec. *Marie-Antoinette* a fait perdre l'argent qu'a fait gagner *Notre-Dame de Paris*.

LEENHARDT : Ce n'est malheureusement pas tout à fait le cas. Quand on veut entrer dans la mécanique de la production, il faut, encore une fois, être précis. Il y a deux sortes de films : les films où il y a un risque, les films où il n'y en a pas ; les films de 100 millions, et qui permettent un effort particulier, sont des films où il y a un risque, risque d'en perdre 50. Quand on fait un film comme *Marie-Antoinette* ou comme *Notre-Dame de Paris* on ne prend pas de risques ; il y a l'incertitude du succès. Mais l'incertitude est entre bénéfices et affaire blanche. Un film de ce genre est fait grâce à l'avance de garanties de distribution et de ventes à l'étranger qui le couvrent à peu près. Si le film marche, ce qui arrive une fois sur deux, et même deux fois sur trois, il y a bénéfice. S'il ne marche pas, il y a affaire blanche. Au contraire, le film qui n'a pas ces garanties de valeur moyenne est un film sur lequel il y a risque de pertes à plein. Là est le problème, là est la difficulté. Mais je crois que nous partons sur un terrain faux, en faisant une sorte de critique sociologique et éthique des quatre ou cinq grands metteurs en scène français. Ce n'est pas de là que vient la crise du cinéma. Il y a un problème au moins que nous n'avons pas abordé, et c'est curieux : celui de l'interprétation. On s'étonne beaucoup de l'importance que, dans un film, on attache aux vedettes. Après la guerre, on a parlé de films sans vedettes. Il reste néanmoins que la valeur d'un cinéma, c'est la valeur de ses vedettes, et nous n'avons pas dit un mot à ce sujet. J'en viens au fait, parce qu'il y a actuellement en France une richesse

nouvelle et prodigieuse dans l'interprétation comique. L'arrivée, du cabaret, d'un certain nombre de gens dont Darry Cowl est le plus représentatif, est un phénomène de très grande importance. Et le cinéma français est un peu ce que sont à l'étranger Gabin, Morgan, Fresnay et Brigitte Bardot. Le cinéma italien a été, à la fois, Zavattini ou Rossellini, et la sortie possible d'une nouvelle forme de l'espèce féminine, la fille italienne. Cela me semble un des problèmes numéro un. Vous parliez tout à l'heure du cinéma anglais, aujourd'hui mort : je me rappelle qu'à sa belle époque, il y a dix ans, son représentant venu à Paris me disait au sujet de la petite Simmons : « *Vous ne pouvez pas, M. Leenhardt, vous payer en France ce que nous nous payons parce que votre marché est un pauvre marché d'une centaine de millions de spectateurs, alors que le nôtre en a* 600 *millions, que nous faisons des efforts pour recruter nos acteurs, et que, si j'étais directeur du cinéma français, je décréterais premièrement :* « Tout acteur — je m'en excuse dans le pays de Racine et de Molière — tout acteur français pour avoir sa carte professionnelle, doit parler anglais couramment ». *Si vous aviez une vedette qui parle anglais couramment, ce serait une vedette internationale. Vous conquerriez le monde — et vous ne le conquerrez jamais.* »

BAZIN : Je fais remarquer qu'il y a une contre-vérité dans ce que dit Leenhardt, en ce qui concerne le cinéma italien : il est bien vrai que l'expansion du cinéma italien, la conquête du monde par le cinéma italien, s'est fondée sur les vedettes féminines, mais cela a été sa mort. C'est précisément sur l'absence de l'interprétation, sur le reniement de l'interprétation, après la guerre, que le néo-réalisme s'est fondé. Il y a eu ensuite, en effet, l'apparition d'une nouvelle forme de l'espèce féminine, mais on sait où cela nous a menés et je ne crois pas qu'il faille le prendre comme exemple.

RIVETTE : Et pourquoi cette volonté de conquérir le monde ? Voilà justement la cause de la catastrophe. Il faudrait au contraire essayer avant tout de conserver le public français, et conquérir le monde uniquement par ricochet. Mais, à partir du moment où l'on essayera de fabriquer des vedettes internationales, à partir du moment où l'on voudra faire des films internationaux, on se cassera la figure neuf fois sur dix.

BAZIN : Je crois que les deux choses sont vraies, c'est-à-dire qu'il y a un certain type de films, d'une certaine valeur cinématographique, qui est fondé sur la vedette. Il est bien évident que le cinéma français d'avant guerre était fondé sur Gabin. Il y a une liaison essentielle, profonde entre les scénarios, le style des films, et l'existence de Gabin. C'est indéniable ; mais d'un autre côté, on peut citer dix exemples où la vedette est une catastrophe : c'est dans un système qu'il faut la juger. Je crois que nous sommes tous d'accord pour penser que ce n'est pas du côté de la super-production internationale, où la vedette joue un rôle essentiel, que le cinéma français a des chances de progresser : c'est en retrouvant une prise directe sur l'inspiration des gens de talent et ceci ne doit pas se faire indépendamment de l'interprétation, mais à un niveau de l'interprétation qui dépasse celui de la vedette.

RIVETTE : En effet, Gabin n'était pas un acteur : c'était quelque chose d'autre. Ce n'était pas un interprète, mais quelqu'un qui apportait dans le cinéma français un personnage, et qui a influencé non seulement les scénarios, mais même la mise en scène. Je pense qu'on pourrait considérer Gabin comme un metteur en scène presque davantage que Duvivier ou Grémillon, dans la mesure où le style de mise en scène des réalisateurs français s'est construit en grande partie sur la manière de jouer de Gabin, sur sa démarche, sur sa façon de parler ou de regarder une fille. C'est ce qui fait également la force des plus grands acteurs américains, comme Cary Grant, Gary Cooper ou James Stewart. Par exemple, il y a une influence certaine du style de jeu de James Stewart sur la mise en scène d'Anthony Mann. Or, je ne vois actuellement aucun acteur en France qui possède ce pouvoir propre qui dépasse le niveau de l'interprétation.

CINEMA ET LITTERATURE

ROHMER : Cette restriction faite, disons, pour résumer l'opinion générale, que le cinéma français ne manque pas seulement d'auteurs et de producteurs, mais d'infrastructure, acteurs, genres, etc.



Lola Montès de Max Ophüls

LEENHARDT : Et j'ajouterai, d'inspiration. Le cinéma français d'avant guerre (dit faussement réaliste) est un cinéma dont le *substratum* est extrêmement net : il vient d'une conjonction entre un mouvement français littéraire dont le symbole est Dabit (populisme d'après 14), et un mouvement voisin, à la frontière du surréalisme, dont les représentants sont Prévert et Aurenche. Et cela correspondait à une nouveauté littéraire. Aujourd'hui, qu'avons-nous ? L'existentialisme ? Nous en sommes déjà sortis : quand on examine la jeune littérature française, il faut avouer qu'à l'opposé d'un certain gauchisme lyrique, où bien des impuretés ont été mêlées, l'élément le plus valable, au point de vue de la présence (là ou ça remue), est tout un groupe de jeunes écrivains dont les frontières sont difficiles à définir, mais qui étaient plus ou moins autour de LA TABLE RONDE, que nous voyons passer actuellement au théâtre, et qui s'intéressent d'assez près au cinéma. Il serait intéressant de définir cette ligne-là : Astruc en est plus près, sans doute, que de Sartre.

BAZIN : Egalement Vadim, d'ailleurs !

LEENHARDT : Egalement Vadim, également Laudenbach, également Nimier dans la mesure où il fera quelque chose. D'ailleurs, on sent que c'est une tendance confuse et qui sera peut-être catastrophique.

KAST : Il n'y a qu'un ennui. C'est que, si vous considérez que l'existentialisme est dépassé, vous devez considérer que cette littérature qui est la littérature des années 52 est extrêmement loin derrière nous. La fameuse trilogie Blondin-Nimier-Laurent est une chose dont on ne voit plus que les dernières petites vagues.

LEENHARDT : Je n'en suis pas du tout sûr. Et quand on constate le succès actuel, par exemple, de « L'Œuf » au théâtre, on peut s'étonner que Marceau n'écrive pas directement pour le cinéma. Ce qui devrait être absolument le cas, et qui le sera peut-être. Et je me demande si le handicap du cinéma actuel ne serait pas que son recrutement, quand il est littéraire, se fait parmi des gens qui appartiennent à un genre qui n'est pas le genre « en avant » aujourd'hui.

KAST : C'est une extrême plaisanterie de dire que ce qui a pu remplacer ce mouvement Saint-Germain des Prés des années 45, c'est maintenant LA TABLE RONDE et ARTS de 1957. Ce n'est plus rien...

LEENHARDT : Je pense qu'en dehors des auteurs marquants, que je connais mal, mettons Beckett, il y a tout de même, aussi discutable, aussi contraire qu'il soit à vos tendances,

un ensemble donné de jeunes écrivains qui représentent quantitativement l'ensemble de talents le plus vivant aujourd'hui et, d'ailleurs, dont l'influence sur le cinéma français commence à se faire sentir. Ne pas le regarder en face et dire : « *C'est le sous-produit, c'est la demi-Parisienne* », c'est absurde, quand on fait une analyse objective des problèmes.

BAZIN : *Je me demande si le cinéma d'avant guerre, qui présente en effet une unité* de thématique et d'inspiration tout à fait exceptionnelle, quels que soient les metteurs en scène qui tournaient, peut se rattacher à la jeune littérature de ce moment-là. Il est normal qu'il y ait un décalage dans le temps entre une génération littéraire et son passage au cinéma. L'existentialisme, par exemple, qui est dépassé littérairement, aurait peut-être pu (je ne crois pas qu'il le fera) nous fournir l'équivalent du cinéma noir d'avant guerre dont Leenhardt a clairement montré le rapport avec le surréalisme.

ROHMER : Je voudrais poser une question à Roger Leenhardt. Le décalage entre la jeune littérature et le cinéma est peut-être moins important qu'aux débuts du cinéma, parce que le cinéma s'intellectualise : Leenhardt disait qu'en Amérique les cinéastes s'inspiraient des écrivains les plus modernes, et qui travaillaient directement pour le cinéma. Mais, en même temps, on adapte certaines de leurs œuvres qui se révèlent être de très bons scénarios. Est-ce que vous pourriez citer une œuvre moderne d'un jeune écrivain français qui fournisse un bon scénario de film, meilleur que ceux que nous voyons ?... Vous avez nommé Beckett, mais je ne pense pas qu'il soit possible, ni même souhaitable, de porter du Beckett à l'écran.

LEENHARDT : J'ai commencé cet entretien en disant que le parallèle littéraire était intéressant. Si le cinéma italien est intéressant, c'est que je lis Pavese. Si le cinéma américain est intéressant, c'est que je lis non seulement Caldwell, mais encore plusieurs nouveaux romanciers américains. Si le cinéma français n'est pas intéressant, c'est qu'à l'heure actuelle, il n'y a pas de roman français intéressant.

ROHMER : Pourquoi semblez-vous faire grand cas de cette nouvelle tendance française?

LEENHARDT : Parce que, dans la vacuité de la littérature française contemporaine, on a l'impression que, bien que ce soit sur un registre très particulier, il y a là un élément nouveau et moteur. Et pourtant, je regrette que ce ne soit pas d'une tendance qui soit la mienne que vienne la lumière.

KAST : Dans ce que disait Leenhardt tout à l'heure, il y a quelque chose qui me frappe. Quand on regarde ce qu'on lit en France chaque année, on s'aperçoit que, si on n'aime pas beaucoup la quasi-totalité des films français qui sortent chaque année, il n'y a pas non plus beaucoup de romans qu'on ait envie de garder. Quels sont les deux ou trois livres-clefs que j'ai lus cette année? Il y a, numéro un « Tristes Tropiques » de Claude Lévy Strauss, dont je ne vois pas l'équivalence possible à l'écran, pour l'instant en tout cas, étant donné la direction que prennent les films exotiques. Ensuite, mettons « Le Partage des eaux » de Carpentier, qui n'a rien à voir avec la littérature française. Il n'y a pas cette année de roman français que j'aie vraiment aimé. Je suis désolé, mais c'est comme ça. Il y a à cela plusieurs raisons simultanées. D'abord une, qui me paraît très nette : c'est que beaucoup de gens qui écriraient éventuellement des romans ont l'idée qu'ils vont faire des films. Il est certain, par exemple, que, dans le cas d'Astruc, cela explique à la fois ses qualités et ses défauts. Il fait du cinéma, non pas du tout avec l'idée que c'est une sorte de profession manuelle, technicienne, mais exactement comme il écrirait les livres qu'il n'écrit pas. Cela abolit du même coup la distinction scénariste-metteur en scène, qui est une vieille distinction traditionnelle dans le cinéma français et qui est en train de disparaître. Les scénaristes professionnels se justifiaient quand il existait des metteurs en scène du type mécanicien. Il fallait bien quelqu'un pour leur écrire l'histoire, puisqu'eux n'étaient capables que de faire la mise en scène, c'est-à-dire en somme rien ! (*Rires*). Quand Vadim fait un film, quand Astruc fait un film, quel que soit ce film et les réserves qu'on peut faire sur lui, c'est autre chose qu'un cinéma qui est fait par deux personnes : un scénariste et un metteur en scène.

RIVETTE : C'est ce que nous appelons un film d'auteur !

DONIOL-VALCROZE : Nous retombons sur nos vieilles théories d' « Objectif 49 » qui sont



La Traversée de Paris de Claude Autant-Lara

dépassées sur le principe, mais qui restent justes. Nous sommes arrivés à un âge où le cinéma est un moyen d'expression pour dire quelque chose. Et le drame, c'est que le cinéma français n'a rien à dire, et que le film français ne dit rien.

LA GRAND-PEUR DES METTEURS EN SCENE

LEENHARDT : L'idée d'auteur complet est tout de même un mythe, car le métier de metteur en scène demande des qualités particulières, différentes de celles de l'écrivain. Qu'elles puissent coexister chez le même homme, cela est possible, mais le fait qu'à l'heure actuelle, des metteurs en scène qui ne sont pas visiblement doués pour écrire des scénarios, comme Becker, le fassent, au risque d'une catastrophe, entraîne la dégénérescence de cette profession capitale qui existe en Italie (ils ne sont pas un, ils sont cinq scénaristes) et aux U.S.A.

KAST : Mais il est évident que, quel que soit le nombre de personnes qui travaillent sur un scénario de Fellini, le film est de Fellini, y compris le sujet.

RIVETTE : Je pense que ce que vous dites de Fellini, on peut le dire également des cinéastes américains, malgré les génériques, car, nous le savons maintenant avec certitude, il n'est pas un seul des grands metteurs en scène américains qui ne travaille lui-même au scénario de son film, dès le début, en collaboration avec un scénariste qui lui écrit son screen-play, accomplit un travail purement littéraire que lui-même ne saurait peut-être pas faire avec la même qualité formelle, mais selon cependant les directives du metteur en scène (non seulement sous sa surveillance, mais selon la direction qu'il lui donne). Et c'est pourquoi nous avons choisi aux CAHIERS de défendre des metteurs en scène comme Hitchcock de préférence à Wyler, comme Mann de préférence à Zinnemann, parce que ce sont des metteurs en scène qui travaillent effectivement à leurs scénarios. Et c'est justement ce qu'ils ont apporté de neuf dans ces dix dernières années. Je suis, donc, d'accord avec Kast pour penser que cette question du scénariste pur est dépassée.

(Suite page 85.)

PROBLÈMES DU COURT MÉTRAGE



Virginie Vitry dans *Le coup du Berger* de Jacques Rivette

par Jacques Doniol-Valcroze

Le problème numéro un du court métrage français est bien connu. C'est son absence de rentabilité réelle. Les pourcentages qu'il percevait sur les recettes avant le système d'aide à la qualité ou les prix forfaitaires auxquels il était vendu, ainsi que la façon dont il pouvait émarger sur la loi d'Aide ne lui permettaient même pas de vivoter dans la médiocrité (1). Cette pauvreté conduisait à une mort certaine. Il y avait bien sûr des exceptions mais elles ne prouvaient rien sinon qu'il y aura toujours des hasards heureux. Seule une certaine façon de produire — la pire — et encore n'était-elle pratiquement accessible qu'à certaines grosses sociétés de longs métrages utilisant les restes ou leurs possibilités marginales, permettait à une industrie du court métrage de subsister. Le résultat le plus précis de ces pratiques était l'exaspération grandissante des spectateurs.

Ceci dit il n'est pas certain que les mêmes spectateurs soient enchantés maintenant de voir des courts métrages de « qualité », mais le problème n'est là qu'accessoirement puisque le court métrage a acquis une existence autonome et que les fruits financiers de son exploitation publique ne représentent dans la majorité des cas qu'une faible proportion de ses moyens d'existence. Le système des primes à la qualité changea complètement les données du problème. On peut dire aujourd'hui qu'à partir d'un certain degré (même peu élevé) non pas même de qualité en soi mais d'*intention* de qualité, le court métrage est viable.

STATISTIQUES

Les statistiques viennent-elles au secours de ces opinions ? En 1952 ont été produit 340 courts métrages. En 53 : 335. En 54 : 420. En 55 : 305. En 1956 : 283.

(1) Historiquement six systèmes se sont succédé : 1° Avant la guerre : aucune aide, aucun système précis, le double programme le rend quasi implaçable ; 2° Sous l'occupation : le double programme est aboli, le court métrage, obligatoire, touche 3 % des recettes ; 3° Après la guerre et avant l'Aide : le court métrage touche 1 % des recettes s'il est traité au pourcentage ; 4° Vient la loi d'Aide : même système plus 1 % au titre de l'Aide ; 5° Système de la prime à la qualité : plus d'aide au pourcentage des recettes sauf en ce qui concerne l'exploitation à l'étranger (21 %).

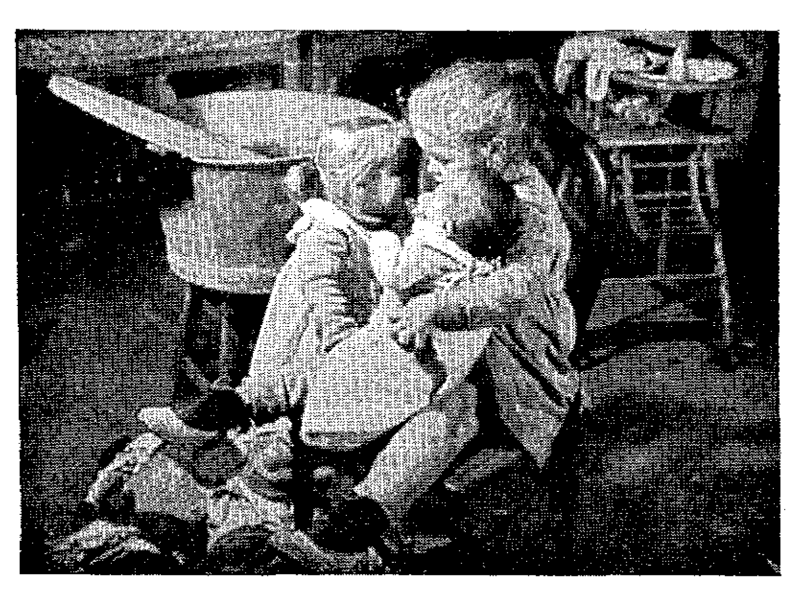
La politique de la « qualité » n'a donc pas augmenté le nombre des courts métrages produits, ce qui est normal, ce qui était souhaitable.

Le coût global en 1956 de la production des courts métrages est de 1.150 millions de francs pour 248 films commerciaux et 28 non commerciaux. Le coût moyen de production s'établit donc à 4,1 millions de francs, ce qui ne prouve pas grand-chose, si ce n'est que tout en faisant moins de films, les producteurs y consacrent de plus importants moyens qu'auparavant. Les statistiques du Centre nous apprennent que ce coût global est intégralement couvert par un financement français et qu'il est difficile d'évaluer la part des investissements de capitaux à fonds perdus (subventions ou interventions publicitaires). Tout au plus peut-on préciser le montant des subventions ou avances remboursables provenant des administrations publiques (acquisitions de droits commerciaux et frais de tirage de copies compris) et qui était en 1956 de 476,5 millions de francs contre 312,5 en 1955. Si l'on tenait compte par ailleurs qu'au titre de l'exercice 56, 161,5 millions ont été attribué à titre de primes à la qualité, ce serait plus de la moitié du coût global qui aurait été financé soit par les subventions, soit par les primes... mais ce calcul n'est pas valable puisque 81 films seulement sur 283 produit ont été primés et parce que 60 producteurs seulement sur les 168 qui ont produit en 56 (695 sont titulaires d'une autorisation d'exercer !) ont bénéficié de cette aide.

Ce qui est certain c'est l'augmentation de la qualité qu'atteste le jury de 56 dans son préambule (ainsi d'ailleurs que l'augmentation du nombre des films en couleurs). Ce qui est certain aussi c'est que la dotation s'est révélée cette année un peu courte et qu'il faudra l'augmenter si l'on veut poursuivre la politique « de qualité » et ne pas prêter un flanc facile aux critiques des détracteurs du système.

ABONDANCE DE TALENTS

Dans la liste des films primés au titre de l'exercice 56 (films produits en 54 et 55) on trouve tous les noms déjà connus du court métrage français. Les voici, extraits du palmarès total, et dans l'ordre, parfois curieux, de leur apparition : Lamorisse, Resnais, Fabiani, Molinaro, Mouseeile, Baratier, Prouteau, Languepin, Mitry, Lehérissey, Paviot, Ichac, Gruel, Lucot, Rouquier, Leenhardt, Gibaud, Zimmer, Thévenard, Vidal, Vénard, Dupont et Franju (il n'y manque guère que Kast, Cousteau, Yannick Bellon, Menegoz, Nicole Védrès et Rouch). On y trouve aussi



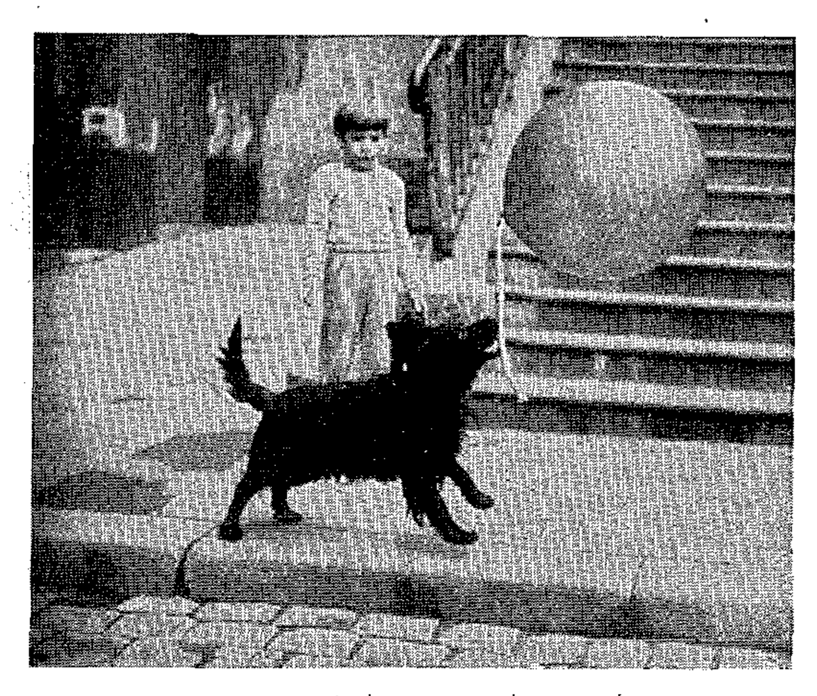
La crise du logement de Jean Dewever

deux noms de réalisateurs de long métrage : Grémillon et Faurez. On y trouve encore des noms nouveaux au générique de quelques films de talents. Il s'agit surtout de François Reichenbach (*Impressions de New York*) et de Jacques Demy (*Le Sabotier du Val de Loire*). (Le cas du photographe Brassaï, auteur de l'excellent *Tant qu'il y aura des bêtes*, me paraît à part). La liste 57 confirmera ou révélera sans doute quelques noms supplémentaires : Samivel, Agnès Varda, Jean Dewever (Prix Lumière pour *La crise du logement*), Alain Jessua (Prix Vigo — plus discutable — pour *Léon La Lune*), Pierre Jallaud, Vétusto, Lacam, Piéru et Mutcheller (ces trois derniers dans le dessin animé), Dhuit et Bissiriex (transfuges du cinéma amateur), Louis Grospierre (pour l'excellent *Visages de Moscou*) et surtout Chris Maker (*Dimanche à Pékin*) et Jacques Rivette (*Le coup du Berger*). On voit que ce ne sont pas les réalisateurs de talent qui manquent. On peut même dire sans chauvinisme que le court métrage français est plus riche de talents que n'importe lequel de ses concurrents étrangers, si l'on se base sur ce que l'on peut voir dans les festivals et surtout dans celui de Venise consacré uniquement au court métrage. D'ailleurs la moisson de lauriers français a été considérable dans toutes les manifestations internationales. De plus sur le plan intérieur le prix Delluc a été un court métrage : *Ballon Rouge*. Il faut signaler enfin, que la semaine du court métrage français qui vient d'avoir lieu à Moscou et à Léningrad a remporté un succès considérable.

TOUT EST RELATIF

Faut-il donc nager dans l'optimisme ? Non. Plusieurs aspects du problème révèlent combien le court métrage est fragile en tant qu'industrie et relativement faible en tant qu'art.

Son mode de production demeure périlleux. Un mauvais vent, l'abandon des primes, une restriction des subventions officielles et l'équilibre serait rompu. Le voudraient-ils que les producteurs de courts métrages ne pourraient être des saints et des mécènes. Une part importante des financements de leurs films leur provient des subventions officielles (Relations culturelles du Quai d'Orsay, Education Nationale, Service cinématographique du Ministère de l'Agriculture et



Ballon Rouge d'Albert Lamorisse



Le Rideau cramoisi d'Alexandre Astruc

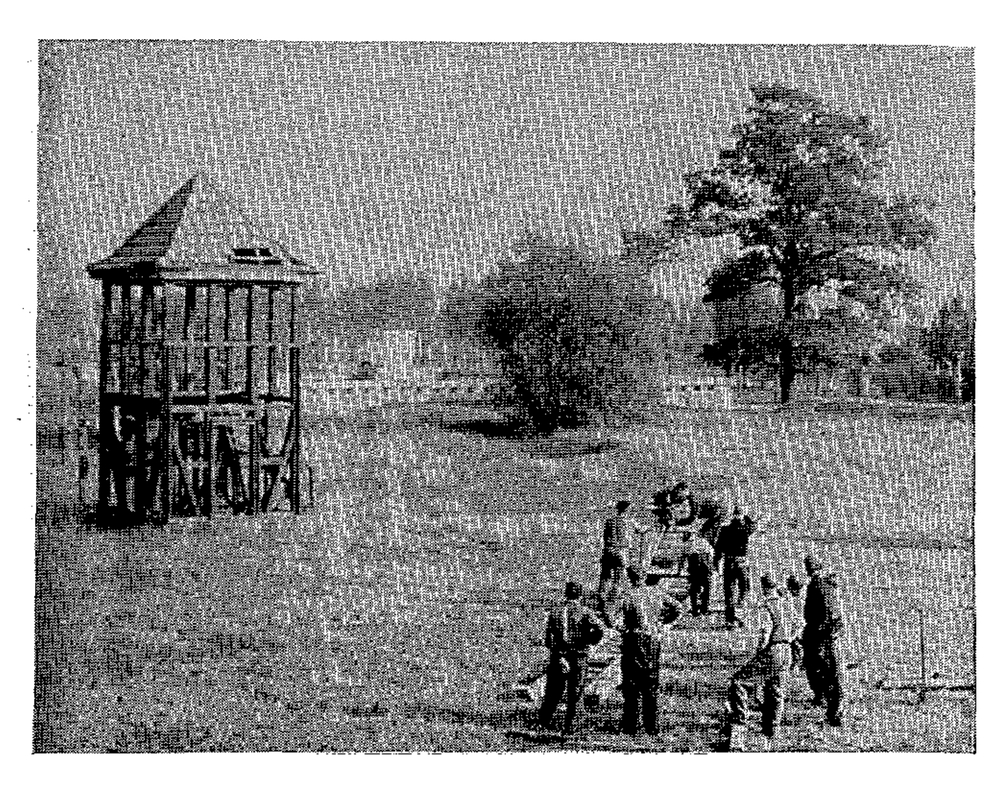
Commissariat au Tourisme, principalement) et des subventions de l'industrie privée (mines, barrages, électricité, produits chimiques, usines automobiles, aciéries, etc...) et malgré cette aide, le moindre de leurs films ambitieux ne peut être bénéficiaire ou, à tout le moins amortissable, s'il ne bénéfcie pas d'une prime à la qualité. Il est évident aussi qu'à l'intérieur de ce système un producteur qui joue le jeu sans autre ambition que de produire chaque année un certain nombre de films de « bonne qualité » et conformes aux intérêts de Péchiney, Saint-Gobain Air France, le tourisme français ou l'industrie du verre, peut faire de bonnes affaires. Il y a ainsi sur la place de Paris quelques maisons prospères, garanties à la fois par les subventions et un certain nombre de primes probables s'ils prennent le soin de confier leurs films à un Resnais, un Fabiani, un Molinaro... etc. Mais sitôt que l'on veut viser plus haut, c'est l'aventure qui commence. Elle est moins périlleuse que jadis (le producteur de *Guernica* me disait récemment que ce film, célèbre mais invendable, lui « coûtait » un million) car un film risqué et ambitieux est quasi sûr d'avoir une prime; mais cette prime n'est pas automatiquement proportionnée à l'audace ou au risque.

Je ne veux point ainsi remettre en cause le système de la prime à la qualité. Il ne peut faire des miracles. Il est, à n'en point douter, la meilleure solution, mais il ne peut empêcher que se posent au court métrage les mêmes problèmes qu'au long : son équilibre économique est une condition nécessaire mais non suffisante à sa prospérité artistique. Les primes qu'on lui accorde sont certes désintéressées, mais interviennent après coup...; au départ il faut compter avec les impératifs des subventions privées ou officielles et s'ils ne sont pas déshonorants (1), ils pèsent beaucoup plus lourd qu'on ne le pense dans la balance de la liberté d'inspiration et de création.

SYNDICALISME, FORMATS ET AMATEURISME

Au cours de la dernière réunion de la commission de sélection pour le festival de Cannes, j'ai été particulièrement frappé par deux interventions de jurés,

1) En dehors du domaine politique. Mais ceux qui accepteraient de faire des films officiels de propagande sur (c'est-à-dire : pour) la guerre d'Algérie ou la grande cause des betteraviers ne nous intéressent pas ici.



Alain Resnais (à la caméra) tournant *Nuit et Brouillard*

interventions que je crois pouvoir évoquer sans indiscrétion puisqu'elles reflètent les positions officielles des organismes mandants.

1° Un représentant du court métrage déclara qu'il n'était pas partisan de *Dimanche à Pékin*, qu'il considérait pourtant comme excellent, parce que son auteur Chris Marker — à qui cependant il manifestait son estime et son amitié — n'était pas un « professionnel ».

2 Un célèbre opérateur, représentant les techniciens, adopta la même attitude sur le même film, parce qu'il avait été tourné en 16 puis agrandi en 35.

Cette façon de défendre la profession me paraît dangereuse. Et ceci vaut d'être signalé au moment où il est question du rétablissement de la carte professionnelle pour les réalisateurs et où a couru le bruit que la transcription du 16 en 35 en vue de l'exploitation commerciale pourrait être interdite. Je sais fort bien que le syndicalisme est indispensable et quels sont ses bienfaits : la profession a besoin d'être défendue... mais pas contre le talent. Qu'on exige des gens qui exercent le *métier de cinéastes* d'accepter certaines règles et d'être solidaires de leurs confrères : parfait; et aussi que cette conscience de groupe permette de présenter un front plus uni aux abus, d'où qu'ils puissent venir, de la production, de la distribution ou des instances gouvernementales. Mais écarter *un Chris Marker de l'assemblée des élus parce que* le cinéma n'est pas son seul métier me paraît être une absurdité. Si réglementation il doit y avoir, et elle est certainement souhaitable, encore faut-il qu'elle soit assez souple pour prévoir des exceptions, assez intelligente pour que quand apparaissent un Reichenbach ou un Chris Marker aucune barrière ne soit dressée devant eux par ceux-là mêmes qui ont souvent débuté de la même façon et qui ont tout à gagner à ce que leurs rangs s'enrichissent de créateurs nouveaux et valables. C'est le cinéma qu'il faut défendre et sa liberté d'expression, pas les places de ceux qui sont déjà là, même si leurs luttes ont été dures.

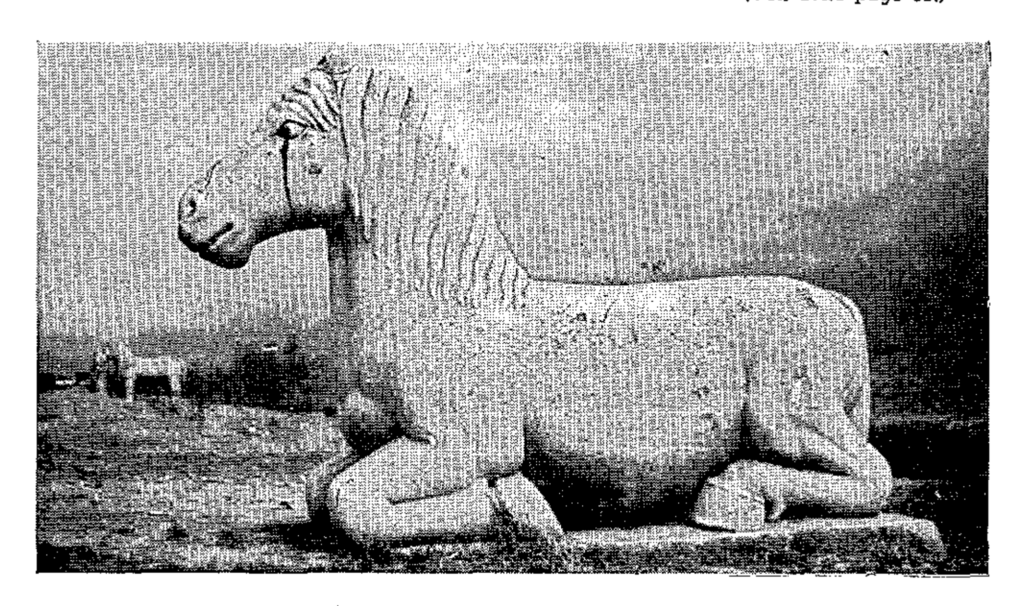
La question du 16 me paraît encore moins motif à discussion. D'abord en bonne logique une pellicule qui a 35 mm. a 35 mm., un point c'est tout. Quelle soit ou non un agrandissement du 16 ne change rien à l'affaire : c'est du 35 qui est exploité commercialement. J'en parle d'autant plus à mon aise que je crois fort limitées les possibilités du 16, strictement à la couleur en tout cas, et qu'il est manifeste que cette couleur perd au moins 30 % de sa valeur à l'agrandissement, tant en ce qui concerne les teintes elles-mêmes que la définition de l'image. Néanmoins il y a des choses qui peuvent être faites en 16 et qui ne pourraient l'être autrement. Il y a là un aspect « journal de voyage », notes, croquis, impressions colorées, qui a sa valeur propre et qui ne saurait être récusé pour une question de format. Peut-on priver le spectateur des fascinantes images des *Fils de l'eau* de Jean Rouch, des éblouissantes et insolites *Impressions de New-York* de Reichenbach, de l'émouvant et cocasse ballet pékinois de Marker, voire de certains passage du *Monde du silence,* parce que la pellicule employée à la prise de vue n'avait pas la dimension réglementaire ?

Je ne m'étendrai pas ici sur la question de l'amateurisme. Elle se règle en quelque sorte d'elle-même par le fait que la production des amateurs est dans l'ensemble d'une grande médiocrité d'inspiration et d'un désolant académisme de facture. Mais il y a des exceptions. J'ai vu dernièrement deux ou trois films d'amateurs (dont je me garderai bien de citer les noms puisque je leur veux du bien) qui n'avaient rien à envier — sujet, style, perfection technique — à la majorité des courts métrages dits professionnels. Transcrits en 35, qui croira qu'ils ont été tournés pour le plaisir ?

Je sais bien que j'ai dit un mot de trop et qu'une conception étroite du syndicalisme et de la défense de la profession n'admet pas l'expression : « tourné pour le plaisir ». Puisqu'ils ont eu « le plaisir », me dira-t-on, qu'ils s'en contentent et qu'ils ne viennent pas se mêler à ceux pour qui le cinéma est *aussi* un métier, un gagne-pain, un dur labeur. Je crois que parler ainsi, c'est d'abord mal poser le problème et ensuite que le plaisir — quelle que soit sa forme — est indissoluble de la création. Je renvoie au cas de Jean Renoir qui n'aurait jamais fait un film de sa vie si cela n'avait pas été d'abord « pour le plaisir ».

Tout ceci ayant été dit qui n'est pas négligeable dans le problème, il reste à prendre de la hauteur et à constater que la moisson est maigre.

(Voir suite page 91.)



Dimanche à Pékin de Chris Marker

DESSIN ANIMÉ FRANÇAIS ANNÉE ZÉRO

par André Martin

Comment l'animation vient-elle aux garçons au milieu de l'indifférence générale des augures et du public ? Comment se débarrassent-ils de cette passion singulière après leur service militaire ?

Il faudrait entreprendre l'étude des problèmes posés par l'attraction perpétuelle qu'exerce le cinéma image par image sur une minorité d'originaux. Il faudrait décrire les abandons et les échecs qui couronnent généralement, en France, l'éclosion de cette vocation peu favorisée, et savoir pourquoi l'animation demeure une sorte de spécialité condamnée, presque inactuelle.

Mais ce sera pour une autre fois. Les conditions peuvent devenir plus qu'hostiles, les moyens inexistants, il se trouve toujours quelques imprudents pour retrouver l'image par image. Les réalisateurs français de films d'animation sont plus nombreux qu'on ne le croit, plus nombreux qu'ils ne le pensent. L'inventaire qui suit vous prouvera que les nouvelles ne sont pas mauvaises. 1957 risque de devenir l'année zéro d'une nouvelle époque du cinéma d'animation français, ce qui, tout de même, mérite d'être annoncé. La partie recommence, qui, dans deux ou trois ans sera gagnée ou perdue.

I. LES TRES PETITS COURTS METRAGES

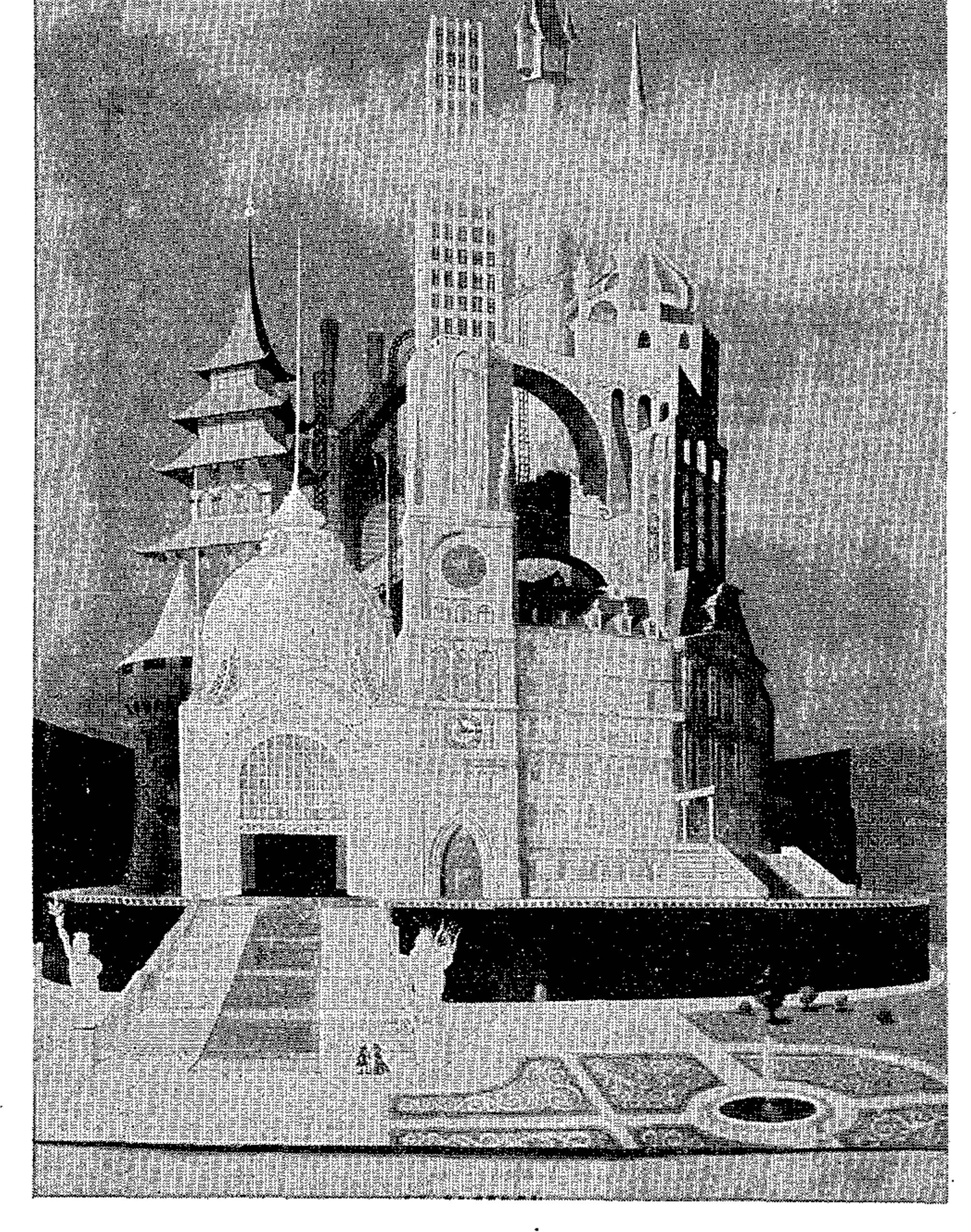
Pour ceux qui n'ont pas l'intention de promouvoir une révolution cinématographique sanglante, qui préfèrent la réalité immédiate aux vies futures, les problèmes posés par le sort inacceptable du film d'animation en France sont insolubles. Etant donné l'étendue du marché, la confiance maximum des producteurs, la mentalité du public, il n'est pas possible de réaliser de courts métrages d'animation dans notre bon pays. Le seul terrain sérieux d'application proposé aux animateurs est celui du très court métrage publicitaire.

La qualité croissante de ces petits films a finalement prouvé aux spectateurs de l'entracte, et aux réalisateurs, que les films publicitaires pouvaient être autre chose que des éloges serviles de produits manufacturés, tout juste bons, sur le plan créatif, à entraîner une équipe de réalisation en attendant mieux. Cet effort de qualification, entrepris il y a plus de vingt ans, a déjà produit de nombreux films que les véritables amateurs de cinéma ne peuvent ignorer (1).

Il est devenu aujourd'hui évident que le film publicitaire est plus qu'un pis-aller, mieux qu'un terrain d'essai: un veritable *genre cinématographique*. Les contraintes imposées par les dimensions du film (pas plus d'une minute) par l'argumentation (plus beau, plus blanc, plus solide) obligent les réalisateurs à s'exprimer vite, clairement, en demandant à l'image et au son leur maximum. En soixante ou quatre-vingt dix secondes, les films publicitaires, hai-kais cinématographiques, font preuve des qualités expressives propres aux petites pièces de vers ou de musique, évidemment très étrangères à celles du ciné-roman qui exige une heure vingt pour transmettre son

(1) C'est autour de 1934 que le cinéma publicitaire établit dans l'Europe entière une tradition de qualité et de recherche cinématographique, qui n'a cessé depuis de se développer. La renommée de Pinschever et de Fisherkösen s'appuie, en grande partie, sur leurs productions publicitaires. Les premiers pas européens du cinéma en couleur se firent avec le procédé Gasparcolor, dans des films d'animation publicitaires. En 1934, Georg Pal, magnifiquement outillé par les usines Philips à Eidhoven, renouvela le style de la marionnette animée, image par image, avec des films comme **Pirate du Ciel**. A Paris, Alexeieff, qui venait de présenter sa **Nuit sur le Mont-Chauve**, reçut la visite de jeunes débrouillards du film publicitaire, Jean Aurenche et Jacques Brunius, qui lui demandèrent de réaliser, en *1935*, une ***Belle au Bois Dormant*** *pour les vins Nicolas. La même année, avec le même* procédé de couleur, Len Lye réalisait le premier film dessiné à même la pellicule : **Colour Box**, un film publicitaire pour le General Post Office. Les productions d'Alexeieff ont donné à Paul Grimault l'envie de s'essayer à l'animation. Les Gémeaux entreprirent, en 1937, **Les Messagers de la Lumière**, en Technicolor...

La guerre a brisé cet élan qui n'a repris qu'en 1950, quand on a pu recommencer à trouver des clous, de la peinture et de la pellicule de bonne qualité.



Baroque, démesuré, le château du Roi de Tachycardie (le tyran de *La Bergère et le Ramoneur* de Paul Grimault) est à l'image de ce chef-d'œuvre incontestable du dessin animé de long métrage

contenu. Art d'orfèvre par excellence, précis à un vingt-quatrième de seconde près, le cinéma d'animation convient particulièrement au très petit film publicitaire. Il serait même impensable de réaliser un film de cinq minutes suivant une technique aussi complexe que celle qui permet à Alexeieff de tirer des images des mouvements d'un pendule composé. Les trente mètres de *Fumée* lui ont coûté neuf mois de travail et l'énigme de ces quelques secondes de cinéma se suffit amplement à elle-même.

A la faveur de ces films vantant les qualités d'un détersif ou d'un parfum se poursuivent des recherches inaugurées par Fishinger, Eggeling, Richter ou Man Ray à propos de l'orchestration du mouvement, de l'organisation de rythmes communs à l'espace et au temps, ou de la dénaturalisation visuelle des objets. Fernand Léger, qui, avant de faire son *Ballet Mécanique* affirmait la suprématie de la beauté d'une batterie de cuisine sur celle du visage de Greta Garbo aurait estimé les efforts du cinéma publicitaire de qualité.



Utilisant toutes les possibilités de l'animation tridimentionnelle, Alexeieff crée une héraldique supérieure. Dans *Sève de la Terre,* les dericks et le pétrole deviennent arbre de vie, source de mouvements cosmiques et de formes inédites

A l'occasion de nombreuses bandes captivantes, mais dont les génériques trop rapides ne peuvent être lus, des débutants inconnus et des créateurs réputés poursuivent dans un anonymat presque total des expériences passionnantes. Les spectateurs français n'en prennent pas toujours connaissance, car ces œuvres, parfois un peu singulières, ne font pas toujours bon ménage avec les écrans de tout repos de la consommation courante. Le *Pure Beauté*-Monsavon d'Alexeieff fut retiré après quelques projections et n'est montré que dans des circonstances exceptionnelles. Ainsi, nos cinéastes réalisent pour la France des films de publicité pleins d'éloquence épicière tandis que l'étranger leur commande des œuvres de prestige. Et c'est vers la Belgique, l'Italie, l'Angleterre et l'Amérique que partent les copies des films cinématographiquement importants (2).

QUI ?

LA COMETE que dirige André SARRUT (qui fut avec Paul Grimault l'un des deux Gémeaux) est une des principales équipes parisiennes de réalisation dont les productions sont riches en innovations et en réussites. Toujours installé dans le magnifique petit hôtel de Neuilly qui vit naître *La Bergère et le Ramoneur,* ce groupe répartit équitablement ses efforts dans tous les domaines de l'animation. Cependant c'est surtout par la prise de vue directe qu'ils répondent aux problèmes tridimensionnels. La concision magistrale de *Gitane* ou du *Flying Toucan,* l'étonnante série pour la télévision qu'Yves Joly a tournée les mains nues pour le Syndicat du Lait anglais méritent d'être retenus mais échappent à notre propos, n'entrant pas dans les catégories de l'image par image. En matière d'animation les plus grandes réussites de La Comète sont obtenues selon la technique du dessin animé sur cellulo.

André Sarrut et Jacques Asséo ont réalisé pour l'Angleterre de nombreux petits *cartoons* d'un dynanisme et d'un humour caricatural digne des meilleurs modèles américains. *The Lighter Trail,* les films pour l'attendrisseur de viande *Adolph's,* la charmante série des *Kit-a-Kat,* où les stylisations poussées et spirituelles de *Home Sweet Home,* du *Joyeux Kangourou* bénéficient, en plus de l'humour, de qualités de dessins et de couleurs que l'on ne trouve malheureusement pas chez Walt Lantz ou Jones.

A l'expérience des fondateurs, de jeunes créateurs ont apporté d'importantes contributions très personnelles, instaurant de savoureux modernismes. Il est très difficile d'innover dans le domaine de la caricature animée. L'U.P.A. elle-même, Ted Hee mis à part, se réfère toujours avec prudence aux décisions humoristiques, aux idéogrammes efficaces déterminés par des dessinateurs comme Virgil Parch et Saul Steinberg. Il est d'autant plus agréable de découvrir dans des œuvres publicitaires, grâce à l'apport de créateurs comme

(2) Il se trouve que les exigences esthétiques s'opposent moins qu'on ne le croit aux buts publicitaires. L'Amérique, par exemple, saturée par des avalanches de publicité argumenteuse et rabâchée, s'intéresse à la valeur spectaculaire et à la puissance de sympathie de nos meilleures productions. Certains postes de télévision sont maintenant vendus avec une pédale qui permet d'interrompre l'image et le son pendant le déroulement d'une publicité. Il va falloir trouver des arguments supplémentaires pour que les futurs clients ne fuient plus les images qu'on leur destine.

Jacques Veinat ou Dubrisay, des graphismes humoristiques très originaux, soutenus par un sens de l'abstraction et de la couleur peu fréquent. Les simplifications linéaires et les textures variées des fonds de *Ça va mal*, les couleurs modulées de *Shell I.C.A.*, ainsi que les plans de couleur franche qui, dans *Azur*, s'animent pour nous donner, à l'occasion d'un travelling entraînant, une épure des effets de vitesse, ont tous en commun une très originale expérience de la forme et du mouvement. Dans un Shell *Moustiques* réalisé pour le Venezuela, le dessinateur Siné inaugure, avec des décors dessinés au crayon de couleur, une matière que le grossissement de l'écran rend extrêmement attrayante. La précision du trait et des mouvements valorise l'animation des zébrures de Zano dans un film *Cinzano* et celle des parallèles foncées de la marque d'un café soluble italien Ecco. Tant de goût pour la force expressive de l'abstraction visuelle devait entraîner la bande son. *Shell I.C.A.* et les films *Esso* s'appuient avec un grand bonheur sur des musiques concrètes de Pierre Henry.

Beaucoup plus récente, l'équipe des CINEASTES ASSOCIES, fondée en 1953, s'est signalée dès un de ses premiers films : *Pour chacun pour chacune* dont la simplicité et l'efficacité étaient remarquable. L'équipe initiale, qui réunissait autour de son directeur Jacques FORGEOT, Raoul Franco, André Heinrich et le compositeur Avenir de Monfred, s'est depuis enrichie de talents nouveaux et de réalisateurs émérites. A la concentration sous un même label de travaux effectués par tout un groupe de créateurs, les Cinéastes Associés ont préféré une production assurée par des groupes autonomes de réalisation, ce qui, sans porter préjudice à la quantité, favorise, par la différenciation des styles et des méthodes, l'originalité et la qualité des films.

Dans le studio de dessins animés sont venus se joindre aux heureux créateurs de *Célestin voyage*, des *Satisfait* Boussac et du très U.P.A. *L'Hiver aussi*, Tobac, Jacquot et Françoise Vairelle, de nouveaux venus : Altermatt, Jacques Brissot (qui peut devenir un spécialiste de la transparence animée), Akos Ditroï arrivé de Hongrie pour voir de près l'animation française.

Il semble que la direction artistique de Jim PABIAN aiguille les dessins animés des Cinéastes Associés vers un style Boing Boing *(Léger Léger, Un monsieur difficile)* qui, bien que parfaitement appliqué, offre peu de chance de renouvellement. Par contre, ce style se révèle particulièrement efficace dans les films de télévision. L'inépuisable ingéniosité des entrées de slogans des films de la série *Omo et Evening News* méritent un hommage.

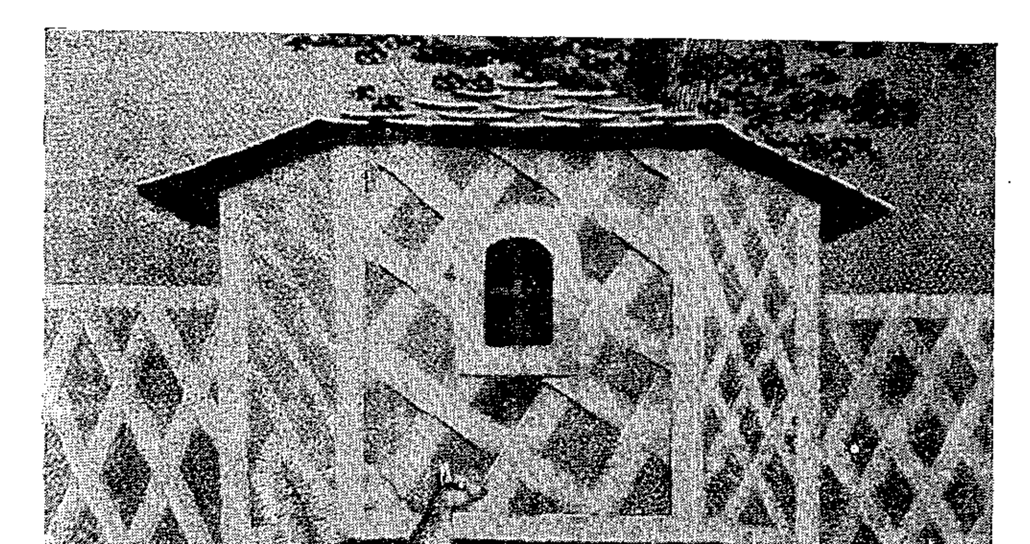
Mais les chefs-d'œuvre des productions des Cinéastes Associés sont, à mon sens, tridimensionnels.

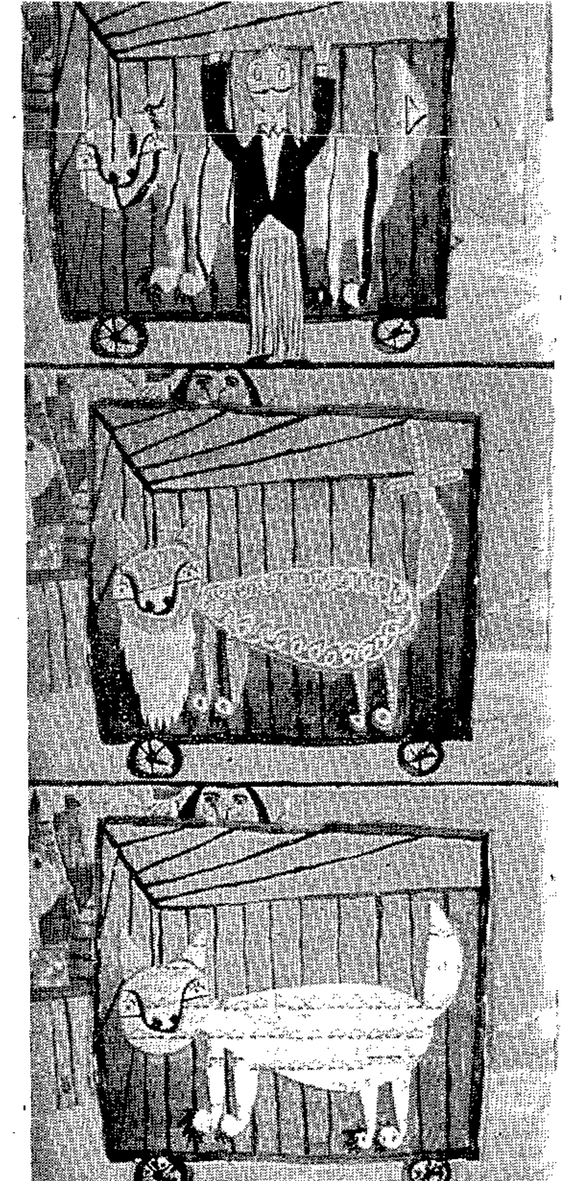
Nouveau venu dans la maison, le groupe BETTIOL-LONATTI ne cesse d'associer avec talent une exubérance méridionale presque vulgaire avec une mystérieuse maîtrise de l'animation. Leurs personnages bricolés (semble-t-il) avec des bouts de laine, des allumettes et des perles de bois s'ébattent dans des ombres et des lumières de couleurs extrêmement personnelles. L'entraînant *French Cancan* Rozana, le ballet *Welcome Moro*, les transparences et les incandescences de *Calcium* et de *Au fil de l'eau* ont confirmé la maîtrise de ce trio. Dans une récente série *Plus blanc Persil* s'animent, sous le nez d'enfants tournés en prise de vue directe, des mouchoirs, des serviettes, des pochettes qui deviennent papillons, cygnes ou tapis volants doués de mouvements spontanés que trouvent seuls les vrais animateurs.

Les flammes fantômes d'un film réalisé pour *Flaminaire* ont consacré la maîtrise d'Etienne RAIK, qui est un de nos plus grands animateurs d'objets. Assisté de Jean-Pierre Rhein, Raik produit peut-être beaucoup et les qualités de certains films *Nestlé* ou *Dop* sont certainement plus publicitaires que cinématographiques, ce qu'on ne peut d'ailleurs leur reprocher. Mais des œuvres importantes comme *Le Rouge et le Blanc*, *Elle court*, *Lumières et Reflets* ne cessent de confirmer la musicalité et la perfection de ses animations dans l'espace.

Pour la valeur inattendue qu'elles donnent aux petits métrages publicitaires, pour la matière inusitée et les méthodes singulières qu'elles illustrent, les œuvres du graveur cinéaste Alexandre ALEXEIEFF et de sa femme Claire PARKER mériteraient une étude particulière. Partisan d'un cinéma déterminé à une image près, inventeur de l'écran d'épingles et réalisateur de *La Nuit sur le mont Chauve*, Alexeieff trouve dans les secondes peu nombreuses d'un film publicitaire des occasions de surprenantes recherches.

Pour obtenir cette image de *En passant*, Alexandre Alexeieff a modelé le bas relief de son écran formé d'un million d'épingles qui accrochent plus ou moins la lumière





La simplicité de la technique du papier *découpé* animé n'empêche pas le fauve imitateur du *Gitanos et Papillons* de se transformer successivement en académicien, en Mozart, etc.

De la simple projection de reflets sur une statue de plâtre, Alexeieff tire *Pure Beauté, un des plus excitant plaidoyer pour la propreté que je connaisse.* Dans un autre ordre d'images beaucoup moins figuratif et grâce à des procédés d'une passionnante complication, Alexeieff totalise sur des images posées les mouvements d'un pendule composé, obtenant des formes qui ont *le temps comme dimension,* et dont les mouvements spasmodiques accompagnent des films comme *Fumées* ou *Sève de la terre.*

Aux dernières nouvelles, les Cinéastes Associés abandonnant un peu la publicité entreprennent deux films de court métrage de sept minutes qui seront réalisés par Jim Pabian, d'après des scenarios d'Alexandre Rivemale, sur une musique d'Avenir de Monfred. Le premier, sur le thème d'un mariage heureux sans histoire, met en image, avec l'autorisation compréhensible de Esso le couple de petits personnages-gouttes que l'accueil favorable du public incite à une vie indépendante. La même chance s'est autrefois offerte à Popeye, mais il semble que la valeur spectaculaire du personnage de Segar était bien supérieure. Le second film aura pour héros un méchant crocodile qui ne sort pas sans son fusil Euréka et se conduit aussi mal avec les touristes américains qu'avec les administrateurs coloniaux. Une récente incursion parmi les premiers *croquis me* permet de répondre de l'humour du graphisme et de la qualité de l'invention.

II. COURTS METRAGES SANS ANNONCEURS

La réalisation de ces deux courts métrages n'est *d'ailleurs pas* un fait isolé. Plusieurs autres bandes ont été récemment réalisées selon la technique classique et coûteuse du dessin animé sur cellulo.

LACAM, l'un des premiers animateurs de Paul Grimault, vient de terminer sur une idée de Jacques Prévert : *Les deux plumes,* une Silly Symphonie tragique qui, *dans un univers d'encriers* et de tampons-buvards, réunit à l'occasion d'un ballet d'une plaisante préciosité, puis d'un duel à mort, deux porte-plume. Le trompe-l'œil des décors très travaillés garde quelque chose de l'irréelle netteté de ceux de Paul Grimault.

Dans un court-métrage réalisé pour la plus grande gloire d'une marque d'automobile, intitulé *Et pourtant,* nous avons eu, il y a quelques mois, le plaisir de découvrir un long passage d'animation d'une inspiration *beaucoup plus actuelle, animant avec un dynamisme ingénieux,* perpétuellement cocasse, un graphisme réunissant une agréable variété de procédés. Cette séquence, qui mérite d'être comparée aux meilleurs moments des films de Stephen Bosustow, confirme la valeur de Jean MUTSCHLER que des essais publicitaires réalisés en 1950 avec Watrin et André Legrand laissaient seulement supposer.

Mais la technique du dessin animé sur cellulo et les innombrables multiplications d'intervalles qu'elle suppose, est trop coûteuse pour être généralisée en France, sans que de sévères principes d'économie n'en restreignent au moins l'application.

Un réalisateur, Jean JABELY s'est fait le champion de ces économies esthétiques. Déjà, en 1956, dans un film intitulé *Teuf Teuf*, dont le graphisme était malheureusement un peu insuffisant, il racontait l'histoire de la locomotion. Avec tout ce que lui permettait son budget : mouvements répétés, cycles, navettes, fixes grattés image par image Jabely a donné à son film un mouvement plaisant. Après cette réussite tout de même risquée, Jabely va bientôt terminer une *Ballade Chromo*, réalisée avec Jacques Prévert et qui résoud avec une ingéniosité encore plus grande le problème de l'animation économique.

Jabely a, cette fois, supprimé deux des principaux postes de réalisation (animation, traçage, gouachage, fonds). Les personnages ne seront pas gouachés mais seulement animés et tracés. Derrière ces silhouettes on verra le fond qui sera un décor unique, d'un beau gris facile à préparer. Mais sur ce fond neutre viendront s'insérer tout un petit peuple de personnages découpés, de chromos entre lesquels vivront les personnages. (Economie de trucage, de gouachage : il suffit de choisir dans les collections de Prévert ou de Jabely des chromos imprévus et de composer avec eux des paysages fantastiques semés de mains fleuries, de bergères ou d'empereurs d'époque.) Autour de ce poétique bric-à-brac, Jean Vimenet (un autre ancien animateur de Grimault) a très soigneusement déterminé les mouvements de ses personnages. Les différentes économies sur les autres postes lui ont permis de bénéficier d'un budget suffisant pour soigner particulièrement l'animation. Il faut penser à tout cela pour réussir une petite féerie comme *Ballade Chromo*.

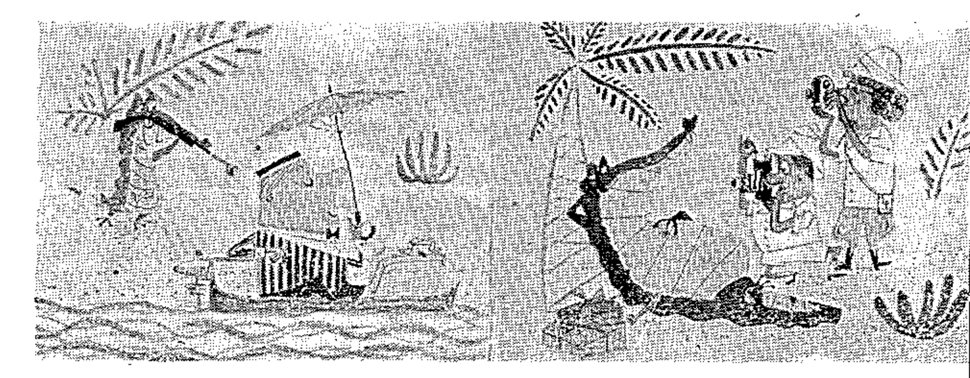
Gilbert METRAL, Pierre TARCALI et Jean GLUCK, qui l'an passé avaient réalisé dans *Ombrelle et Parapluie* une séquence d'animation dont les personnages étaient uniquement tracés, vont réaliser une bande satirique en animation tridimensionnelle. Ce court-métrage retracera les rapports compliqués de deux peuples voisins belliqueux : les hommes de bois et les hommes de plomb, que des catastrophes communes ramèneront à la raison.

De son côté, Paul BOYER, technicien spécialiste du relief et de la couleur, vient d'entreprendre *Un Martien à Paris* dans lequel il applique avec une diabolique efficacité tous les procédés possibles d'animation économique. Le temps de lui dire ce que l'on pense des premiers cents mètres réalisés, le film est déjà terminé. Cependant un peu plus d'art et d'inquiétude ne nuirait pas à autant d'ahurissante productivité.

Mais il existe heureusement des techniques d'animation sans travail coûteux d'intervallistes. Plus personne ne pensait beaucoup au cinéma d'animation avec ou sans intervalliste, quand Henry GRUEL, avec le calme qui le caractérise, réalisa en 1953, *Martin et Gaston* dans lequel s'animaient des dessins découpés d'enfants de l'école primaire. Le film reçut un excellent accueil. Le « Life » lui consacra deux pages en couleurs. Le succès allait beaucoup plus aux dessins d'enfants qu'aux qualités certaines de l'animation, mais il permit à *Martin et Gaston* d'être suivi de *Gitanos et Papillons* (qu'acheta Walt Disney), et du *Voyage de Badabou* (le seul film d'animation acheté par le Cinéma d'Etat tchèque qui ne manque pas de films réalisés image par image). Sans quitter le papier découpé, Gruel abandonne les dessins d'enfants pour les dessins enfantins de Jacqueline Duhème dans *La Rose et le Radis*, puis, pour les abstractions un peu démodées de Laure Garcin qu'il anima avec la même bonne humeur dans *Le Voyageur*, adaptation visuelle du célèbre poème de Guillaume Appolinaire.

Grâce à cette technique d'animation d'éléments découpés, qui n'est pas une technique mineure (ce fut celle du *Cirque* de Trnka et celle du *Cadet Rousselle* de Georges Dunning et Colin Low), Henry Gruel évite la coûteuse multiplication des intervalles animés, tracés, coloriés du dessin animé, ce qui lui permet de se consacrer à la qualité du mouvement. Pas trop, car le budget n'est pas monumental. Gruel anime ses films tout seul, en douze jours, sans repentir, au fur et à mesure, sous la camera. Et il se dégage de cette animation peu préméditée une spontanéité dont ne bénéficierait pas un mouvement plus concerté. Avec une constante maestria sympathique Gruel anime tout ce qui lui passe entre les mains. Mais il est permis de préférer à ces œuvres de circonstance qui honorent en lui un maître artisan, celles du cinéaste original qu'il est et qui devrait réserver son sens exceptionnel de l'animation à des réalisations dignes de lui, qui lui ressemblent, celles qu'il raconte par exemple et n'entreprend jamais. Attendons son prochain film consacré à l'obsession de la Joconde, un court métrage délirant qui nous montrera la célèbre Mona Lisa travestie, dépaysée, anamorphosée, livrée aux copies d'amateurs, aux faux et aux couvertures de boîtes de fromage, telle que sa gloire la mélange éternellement à toutes les sauces.

(Suite page 93.)



Extraits du sketchboard, ces deux croquis montrent le futur héros du dessin animé des *Cinéastes Associés*, un méchant crocodile que « pacifieront » sept minutes de cartoon moderne



Claude de Givray

NOUVEAU TRAITÉ DU BARDOT...

Je partage volontiers la profession de foi que François Truffaut fit un jour dans cette même revue : Faisons nôtre cette définition de Jean-Georges Auriol : « *Le cinéma est l'art de faire faire de jolies choses à de jolies femmes.* » *J'y ajouterai, pour le plaisir, un syllogisme élémentaire que les cancres en philo suivront facilement : Plus de 75 % des activités des hommes s'expliquent par leurs sympathies féminines — 99 % des cinéastes sont des hommes — d'où l'on peut conclure aisément que trois quarts des activités des cinéastes s'expliquent par leur sympathies féminines.*

A n'importe lequel des échelons de la création cinématographique, les exemples abondent qui nous illustrent le rôle crucial de la femme : Tel mécène audacieux s'improvisera producteur pour les beaux yeux d'une coquette, tel metteur en scène consciencieux suivra sur les planches du studio sa théâtreuse bien aimée, tel scénariste transi vivra sur le papier la plus belles des bonnes fortunes. Quant aux dialoguistes, ils n'ont pas attendu Anatole France ou Montherlant pour utiliser dans leurs œuvres leur courrier du cœur. Jadis les amants pour transfigurer leurs désirs en réalité, avaient la peinture ou le théâtre, aujourd'hui, ils ont le cinéma.

Voilà pourquoi les techniciens chagrins sont bien inconséquents (Mademoiselle Untel n'a qu'à montrer ses... on crie au génie et on lui donne plusieurs dizaines de millions... et moi on me refuse, etc.). Le 7me *art a les stars qu'il mérite ; ses adeptes se doivent de faire la part aussi belle à l'intelligentzia qu'aux ragazze.*

Cependant le cinéphile ne peut pas jouer éternellement la comédie de la Divine. Greta Garbo était une femme adorable, c'est maintenant une femme respectable. Son

succès prouve que nos parents avaient bon goût, mais si l'on rit actuellement à la cinémathèque au mélodrame où Garbo a pleuré, tant pis, cela montre aussi que certaines institutions de nos parents sont démodées. L'attachement du contemporain pour un grand moment érotique de sa vie est tout à fait compréhensible, mais le raisonnement qui consiste à dire : oui, mais à côté de Garbo, *l'est moins. Ainsi dans* Cinémonde, *on pouvait lire, il y a quelques semaines :* Jayne Mansfield, quelle horreur, Marylin Monroe n'a rien à craindre... *et il y a quelques années;* Marylin essaye vainement de copier Jean Harlow. *Sans aucun doute, il y a quelques décades, Madame Méliès avait tout inventé en matière de sex-appeal.*

En ce qui concerne les jeunes, les Mythes de la Femme au cinéma ont singulièrement besoin d'être désinfectés sous peine de voir les fervents des ciné-clubs tomber amoureux, à plus ou moins brèves échéances de la projection de leur mère. Chaque génération connaît ses émancipations sensuelles et consacre à travers l'enveloppe charnelle de ses vamps un certain mode de vie, un certain style d'existence. Les audaces de la femme qui fume *sont incompatibles avec le cinémascope.*

Il est peut-être téméraire, ou tout bonnement naïf, d'agiter le nom de B. B. comme un porte-drapeau, cependant à l'instar de ces étudiants bavarois qui revendiquaient la personnalité de Lola Montès pour leur révolution de palais, je dirai que B. B. est une des chances du cinéma français et cela, surtout, pour deux raisons :

1° Elle a 22 ans et a réussi. Elle incite les producteurs à croire en la jeunesse. Grâce à elle, deux jeunes metteurs en scène ont fait leur premier film, Michel Boisrond et Roger Vadim;

2° Comme beaucoup d'actrices américaines et très peu d'actrices françaises, B. B. est une actrice à tics. Elle ne compose pas mais récite un rôle fait sur mesure; elle contraint ainsi les scénaristes à renouveler leurs ficelles et à tenir compte de la réalité de son personnage. B. B., produit de notre époque, permet à notre époque d'envahir les écrans.

...SUIVI DU PETIT A.B.B. CÉDAIRE

A comme ACTRICES : *Quelles sont les actrices qui vous semblent les plus proches de vous, celles qui au contraire vous apparaissent comme les plus éloignées ?*

B. B. : Sophia Loren et Marylin Monroe sont les filles que j'admire le plus; le cas de Marylin Monroe est formidable, elle est partie de rien, et grâce à ses efforts, elle est arrivée tout en haut. Par contre, je dois avouer que des actrices du genre de Bette Davis me laissent complètement froide. Elles ont souvent beaucoup de talent.

B comme BRIGITTE, bien sûr! *Que pensez-vous de B. B. ?*

B. B. : On a tendance à me considérer comme un objet, un petit animal, mais je peux faire preuve d'indépendance; ma vie privée l'a bien montré. D'ailleurs, de toute façon, je serai toujours prête à sacrifier ma carrière à ma vie privée.

C comme CINEMA : *Allez-vous souvent au cinéma ?*

B. B. : Très rarement, hélas. Il y a beaucoup de films que je voudrais voir; lorsqu'ils sortent, je me dis : tiens, je vais aller les voir; puis ensuite, je n'arrive pas à trouver le temps. Comme tout le monde, j'ai vu *Géant*. Je n'aime pas beaucoup ces histoires de famille qui s'étalent sur plusieurs générations. James Dean est un acteur formidable, je l'avais terriblement aimé dans *A l'Est d'Eden*. Ici, en petit vieux, il me semble moins convaincant.



S comme Socrate, le petit lapin de *Et Dieu... créa la femme*

D comme DIEU CREA LA FEMME.

B. B. : *Et Dieu... créa la femme* est mon meilleur film. Jamais je n'ait été aussi à l'aise. Vadim me connaît tellement bien. Toutes les répliques sont si naturelles. Le tournage de ce film a été une chose merveilleuse. Juste après, j'ai tourné *La Mariée est trop belle*, ça m'a fait une drôle d'impression.

E comme EROTISME : *Je crois que l'on a coupé dans* Et Dieu... créa la Femme *l'équivalent d'un quart d'heure de projection dans la version définitive ?*

B. B. : Je n'ai pas chronométré, mais il y a beaucoup de coupures, et c'est dommage. Ça nuit au rythme. Il y avait, par exemple, une longue scène sur une plage où Christian Marquand faisait glisser ma robe en me caressant. Il n'en reste presque plus rien et je le regrette. Ce n'était pas sale, puisque c'était beau.

F comme FEMMES FATALES : *Vous aimez beaucoup Marylin Monroe, mais avez-vous vu des films de Greta Garbo ou de Marlène Dietrich ?*

B. B. : Hélas non, je ne les ai pas vus, mais j'ai vu des photos de Greta Garbo et Marlène Dietrich ; elles étaient très belles.

G comme GAMINE : *Le public aime bien vous voir sous les traits de* Cette Sacrée Gamine, *espiègle et frivole ; il me semble que cela correspond moins à votre véritable personnalité ?*

B.B. : J'aime bien le film de Boisrond, il est très optimiste ; je crois que je le suis moins.

H comme HOLLYWOOD.

B. B. : J'aime beaucoup les films américains. Pour aller en tourner là-bas, on verra plus tard.

I comme ITALIE : *Vous avez tourné plusieurs films en Italie ?*

B. B. : Oh oui, c'était marrant, c'était encore plus pagaille qu'ici. On pouvait arriver au studio à n'importe quelle heure et tourner tard dans la nuit ; là-bas, ils n'ont pas d'heures supplémentaires. En Angleterre, où j'ai fait *Toubib en mer*, c'est le contraire, ils sont très corrects mais ponctuels.. Si on a un peu de retard, ils ont une manière très froide de vous le faire remarquer.

J comme JOURNALISME : *Après avoir choyé vos débuts, la presse semble un peu vous boudez actuellement ?*

B. B. : Oui, et je le regrette. Je ne suis plus la petite Brigitte de jadis, qui pouvait passer des journées entières avec les journalistes. J'ai beaucoup de travail.

M comme MODERNISME.

B. B. : J'aime tout ce qui est moderne ; les films à costumes m'ennuient à voir... Mon personnage de *Et Dieu... créa la femme* me plaît parce qu'il correspond à notre époque ; par contre, celui de *La Mariée est trop belle*, je le trouve cucu-la-praline.

P comme PARISIENNE.

B. B. : Ça m'amuse bien de tourner *Une Parisienne* maintenant. Ça me change du petit animal que j'interprète toujours. Là, j'ai des robes du soir et je suis une femme mariée. C'est drôlement chouette.

Q comme QUALITE : *Avec* En Cas de malheur *vous allez faire vos débuts dans la super-production, Simenon, Aurenche, Bost, Autant-Lara, Gabin...*

B. B. : Oui, ça me plaît beaucoup et le rôle est formidable, mais je ne crois pas que la qualité d'un film dépende des moyens mis en œuvre ; il y a des bons petits films, tout comme il y a des mauvais grands films.



« Ce n'était pas sale, puisque c'était beau »

R comme ROLES : *Quel est le rôle de vos rêves ?*

B. B. : Les personnages de sauvageonne. Je n'ai pas vu Jennifer Jones dans *La Renarde*, mais elle devait être très bien.

S comme SOCRATE : *Pas le philosophe, bien sûr, mais le petit lapin que vous portiez dans vos bras dans* Et Dieu... créa la femme.

B. B. : Oh, c'était chou. Tout le film est un merveilleux souvenir.

V comme VADIM.

B. B. : Vadim est le metteur en scène que je préfère ; j'ai signé un contrat pour deux films avec lui. *Le premier est Les Bijoutiers du Clair de Lune*. L'histoire est très jolie. Je crois que ça sera formidable.

Z comme ZUT : *L'habilleuse nous fait signe, B. B. va passer sa robe de scène. Et si le jeu vous amuse, vous pouvez le recommencer.*

A comme AU REVOIR : *Mais B. B. ne dit pas au revoir. Elle n'aime pas dire au revoir.*

Claude de GIVRAY.



Une Parisienne. « Là, j'ai des robes du soir et je suis une femme mariée. »

SOIXANTE METTEURS EN SCÈNE FRANÇAIS

Ce petit dictionnaire n'a pas la prétention d'être complet. N'y figurent que des metteurs en scène de long métrage, vivants (d'où, hélas ! l'absence d'Ophüls), de nationalité française (c'est pourquoi en ont été écartés des réalisateurs étrangers travaillant dans nos studios comme Jules Dassin, John Berry, Marcello Pagliero) et faisant des films de récit (c'est pourquoi en sont absents Nicole Védrès, Cousteau et Grimault). Pour le reste nous nous sommes attachés d'abord à mentionner ceux qui sont « en exercice », sans toutefois omettre ceux qui, plus ou moins retraités, continuent d'avoir une influence. Par ailleurs nous avons tenu à faire figurer dans cette liste quelques réalisateurs que nous tenons pour négligeables mais qui sont significatifs de certaines tendances commerciales. La sévérité de plusieurs notices paraîtra peut-être excessive, mais ne s'agit-il pas d'une revue critique ? Quoi qu'il en soit ceux qui ont rédigé ce dictionnaire revendiquent volontiers la responsabilité de leurs parti-pris ; il s'agit de : Charles Bitsch, Claude Chabrol, Jacques Doniol-Valcroze, Claude de Givray, Jean-Luc Godard, Robert Lachenay, Louis Marcorelles et Luc Moullet.

ALLEGRET Marc

Né le 22 décembre 1900 à Bâle (Suisse). Fils du pasteur Elie Allégret et frère aîné d'Yves Allégret. Licencié en droit, élève de l'Ecole des Sciences Politiques, Secrétaire général des Ballets de Paris. Fait un voyage au Congo en compagnie d'André Gide. Assistant de Robert Florey (*La Route est belle*, 1929), puis d'Augusto Genina (*Prix de beauté*, 1929) dont il devient le directeur artistique (*L'Amour chante*, *Les Amours de minuit*, 1930).

PRINCIPAUX FILMS :

1926 : *Voyage au Congo* (C.M.). — 1930 : *Mam'zelle Nitouche*. — 1932 : *Fanny*. — 1934 : *Lac aux Dames*. — 1937 : *Orage* ; *Gribouille*. — 1938 : *Entrée des artistes*. — 1942 : *Félicie Nanteuil*. — 1943 : *Les Petites du Quai aux Fleurs*. — 1946 : *Petrus*. — 1947 : *Blanche Fury* (Jusqu'à ce que mort s'ensuive, G.B.). — 1949 : *Maria Chapdelaine* (Autriche). — 1951 : *Avec André Gide* ; *La Demoiselle et son revenant*. — 1952 : *Douze heures de bonheur*. — 1953 : *Julietta*. — 1954 : *Femmina* (Italie). — 1955 : *Futures Vedettes* ; *L'Amant de Lady Chatterley*. — 1956 : *En effeuillant la marguerite*. — 1957 : *L'Amour est un jeu*.

Non seulement il déniche de plus mignonnes starlettes que Léonide Moguy, mais il forme et lance par-dessus le marché de jeunes et brillants cinéastes tel que Roger Vadim. Esthétiquement et moralement, Marc Allégret est le plus gidien de nos réalisateurs. De *L'Hôtel du libre échange* à *En effeuillant la marguerite*, son œuvre reste plus proche de Paris que d'Hollywood, donc, froufroutante et honnête. S'il devient aujourd'hui plus sérieux, c'est qu'après avoir pendant vingt ans marivaudé avec l'amour, Marc Allégret devient ophulsien au fond de lui-même, en s'apercevant que le bonheur n'est pas gai.



ALLEGRET Yves

Né le 13 octobre 1907 à Paris. Frère du précédent. Etudes secondaires. Fonde, avec André Gillois, la « Banque du Livre ». Ingénieur du son et monteur chez Braunberger-Richebé. Assistant de son frère Marc (*Mam'zelle Nitouche*, 1930 ; *Lac aux Dames*, 1934), d'Augusto Genina (*Les Amours de minuit*, 1930), de Paul Fejos (*L'Amour à l'américaine*, 1931 ; *Fantômas*, 1932) et de Renoir (*La Chienne*, 1931). Fait un voyage d'étude en Espagne, où il est retenu... en prison. Réalise plusieurs courts métrages publicitaires (1934-35). Directeur artistique de nombreuses bandes (1935-40), dont le *Forfaiture* de Marcel L'Herbier (1936). Pendant la guerre, se réfugie à Nice, où il devient réalisateur sous le pseudonyme d'Yves Champlain. Au théâtre, mise en scène de « La Guerre du sucre » (1957).

FILMS :

1932 : *Ténériffe* (C.M.) ; *Prix et Profits* (C.M.). — 1935 : *Le Gagnant* (C.M.). — 1938 : *Jeunes filles de France* (C.M.). — 1941 : *Les deux timides* ; *Tobie est un ange* (détruit). — 1942 : *La Roue tourne* (inachevé). — 1943 : *La Boîte aux rêves*. — 1945 : *Les Démons de l'aube*. — 1948 : *Dédée d'Anvers* ; *Une si jolie petite plage*. — 1949 : *Manèges*. — 1950 : *Les miracles n'ont lieu qu'une fois*. — 1951 : *Nez de Cuir, gentilhomme d'amour* ; *Les sept péchés capitaux (La Luxure)*. — 1952 : *La Jeune folle*. — 1953 : *Les Orgueilleux*. — 1954 : *Mam'zelle Nitouche*. — 1955 : *Oasis* ; *La Meilleure part*. — 1957 : *Méfiez-vous, fillettes*.



Dédée d'Anvers, *Une si jolie petite plage*, *Manèges* et *Les Orgueilleux* forment un tout cohérent, avec une progression vers la maîtrise d'un style et d'une vision du monde, aussi discutable qu'elle soit. Cette suite « noire » dénonçait l'injustice et l'hypocrisie sociale, la cupidité et le pouvoir pourrisseur de l'argent, la solitude de ceux qui ne jouent pas le jeu et l'amour impossible. Louable souci mais mêlé de quelque complaisance pour les noirceurs montrées. N'importe, l'entreprise était viable, parsemée de scènes vigoureuses, sorte de durs documents ethnologiques sur l'homme dit civilisé, sauvage du vingtième siècle. Puis vinrent trois échecs. Même s'il en restait là, Yves Allégret aurait droit à son paragraphe dans l'histoire du cinéma, mais il y aura une suite.

ASTRUC Alexandre

Né le 13 juillet 1923 à Paris. Licencié ès lettres et en droit. Prépare l'Ecole Polytechnique. Journalisme à partir de 1940 : *textes poétiques et critiques littéraires*, Ecrit un roman, « Vacances » (1945). Entre 1945 et 1952, critique cinématographique de « Combat », « La Nef », « *Fontaine* », « L'Ecran Français », « Les Temps Modernes », « Confluences », « Réformes », « Opéra », « La Gazette du Cinéma », « Arts », « *Les Cahiers du Cinéma* ». Co-fondateur du Ciné-Club « Objectif 49 ». Assistant de Marc Allégret pour *Lunegarde* (1945) et *Blanche Fury* (*Jusqu'à ce que mort s'en suive*, G.B., 1947). Adaptateur et conseiller technique pour *Jean de la Lune* (Marcel Achard, 1947). Coscénariste de *La P... respectueuse* (Marcel Pagliero et Charles Brabant, 1952).

FILMS :

1948 : Aller retour (C.M. 16 mm). — 1949 : *Ulysse ou les mauvaises rencontres* (C.M. 16 mm). — 1952 : *Le Rideau cramoisi* (M.M.). — 1955 : *Les Mauvaises rencontres*. — 1957 : *Une Vie* (en prép.).



Un lyrique qui se souvient de l'expressionnisme, mais aussi un constructeur rigoureux qui sait la valeur de la précision américaine. Cet intellectuel a fait avec *Le Rideau cramoisi* un grand film d'amour et de passion. Ce baroque, dans *Les Mauvaises rencontres*, a porté témoignage sur un aspect précis de la jeunesse d'après-guerre. Une technique trop éblouissante a pu masquer aux yeux de certains les profonds mérites de son premier long métrage, mais l'essentiel y est déjà : un style et quelque chose à dire. Il a toute une *Vie devant* lui.

AUDRY Jacqueline

Née le 25 septembre 1908 à Orange (*Vaucluse*). Petite nièce du Président de la République Gaston Doumergue. Etudes secondaires à Paris, puis devient antiquaire. Engagée comme script-girl par Jean-Paul Paulin. Ensuite script-girl d'Henri Decoin, Augusto Genina, Jacques Deval, Richard Pottier, Tourjansky, Marcel L'Herbier, Robert Siodmak. Assistante de Max Ophüls, Georg Wilhelm Pabst, Georges Lacombe, Maurice Cloche, Jean Delannoy.

FILMS :

1943 : *Les Chevaux du Vercors* (C.M.). — 1945 : *Les Malheurs de Sophie*. — 1948 : *Sombre dimanche ; Gigi*. — 1950 : *Minne, l'ingénue libertine ; Olivia*. — 1953 : *La Caraque blonde*. — 1954 : *Huis-clos*. — 1956 : *Mitsou ou comment l'esprit vient aux filles*. — 1957 : *La Garçonne*.



Le seul metteur en scène français femme qui fasse régulièrement des films et jouisse d'un prestige certain auprès du public. La galanterie nous conduit à ne pas trop insister sur son dernier film... ni fait, ni à faire. Spécialiste de l'œuvre de Colette, elle connut, dans ce domaine (finalement assez limité et monotone) une réussite relative proportionnée à la qualité des adaptations. Si elle a rétréci *Huis-Clos*, par contre nous attendons mieux d'elle que les illustrations gentiment brodées de *Mitsou*. C'est sur la société contemporaine et les femmes d'aujourd'hui que nous aimerions la voir braquer sa caméra. Alors nous pourrions prendre ses mesures de façon plus nette.

AUTANT-LARA Claude

Né le 5 août 1903 à Luzarches (S.-et-O.). Elève de l'Ecole des Arts Décoratifs et de l'Ecole des Beaux-Arts (section peinture). Décorateur de Marcel L'Herbier (*Le Carnaval des vérités*, 1919 ; *L'Homme du large*, 1920 ; *Don Juan et Faust*, 1922 ; *Villa-Destin*, 1923 ; *Le Diable au cœur*, 1927). Costumes d'*El Dorado* (1921) et de l'*Inhumaine* (1923) du même L'Herbier. Costumes et décors du *Marchand de plaisirs* (Jaque Catelin, 1925) et de *Nana* (Jean Renoir, 1925). Assistant de René Clair (*Paris qui dort*, 1923 ; *Le Voyage imaginaire*, 1925). Entre 1928 et 1932, réalise à Hollywood les versions françaises des films d'Harry Langdon et Buster Keaton.



PRINCIPAUX FILMS :

1923 : *Faits-divers* (C.M.). — 1925 : *Construire un feu* (C.M. avec hypergonar). — 1933 : *Ciboulette*. — 1936 : *My Partner, Master Davis* (G.B.). — 1939 : *Fric-Frac* (en coll. avec Maurice Lehmann). — 1942 : *Le Mariage de Chiffon ; Lettres d'amour*. — 1943 : *Douce*. — 1945 : *Sylvie et le fantôme*. — 1946 : *Le Diable au corps*. — 1949 : *Occupe-toi d'Amélie*. — 1951 : *L'Auberge rouge ; Les Sept Péchés capitaux (L'Orgueil)*. — 1953 : *Le Bon Dieu sans confession ; Le Blé en herbe*. — 1954 : *Le Rouge et le Noir*. — 1955 : *Marguerite de la nuit*. — 1956 : *La Traversée de Paris*. — 1957 : *En cas de malheur* (en prép.).

Pour beaucoup de producteurs il est le plus sûr des grands réalisateurs. Cette faveur le contraint à des sujets sans doute moins revendicatoires et moins personnels qu'il ne le voudrait (mais il tenait à *Marguerite de la Nuit* qui est un de ses moins bons films). La censure aussi lui a joué quelques mauvais tours. Pour cette double raison l'ensemble de son œuvre, soignée, intelligente, habile, n'échappe pas à un certain classicisme qui correspond mal à son auteur : passionné, fougueux, explosif, querelleur, « engagé »... mais aussi esthète et sentimental. C'est pourquoi on peut se demander si, avec le recul du temps, *Le Diable au corps* ou *Le Blé en herbe* scandaliseront encore les bien-pensants. Gageons que ces films passeront pour romantiques, ce qu'ils sont peut-être, ce qu'est sans doute *Le Rouge et le Noir* malgré que l'accent y soit mis plus sur le drame social que sur le drame psychologique. Par contre, *La Traversée de Paris* représente dans cette œuvre le point idéal entre les ambitions de l'auteur et le succès public. Si la façon qu'on y trouve de juger le monde est plus des années 30 — époque où s'est fixé le jugement d'un Autant-Lara ou d'un Aurenche — que de 1957, si donc cette façon de juger eût été plus significative alors qu'aujourd'hui,

c'est moins à Autant-Lara qui a conservé l'esprit de sa jeunesse qu'il faut le reprocher, qu'aux décalages et aux contradictions de la production. Il est attiré par les histoires d'amours adolescentes mais ses « enfants qui s'aiment » restent généralement assez théoriques et c'est pourquoi le style amer et toujours révolté de Lara s'accommode mieux de l'analyse impitoyable de personnages antipathiques comme ceux de *La Traversée de Paris*.



BECKER Jacques

Né le 15 septembre 1906 à Paris. Etudes techniques : diplôme d'ingénieur. Emplois divers, notamment à la Compagnie Générale Transatlantique et dans une usine d'accumulateurs. Grâce à ses amitiés picturales (il fréquentait les Cézanne), fait en 1924 la connaissance de Jean Renoir, dont il sera plus tard l'assistant *(La Nuit du carrefour,* 1932 ; *Boudu sauvé des eaux,* 1932 ; *Chotard et Cie,* 1933 ; *Madame Bovary,* 1934 ; *Le Crime de Mr. Lange,* 1935 ; *Les Bas-Fonds,* 1936 ; *Une partie de campagne,* 1937 ; *La Bête humaine* et *La Règle du jeu,* 1938). Tient un petit rôle dans *Le Bled* et *Boudu* de Renoir. Becker réalise ensuite quelques courts-métrages (1937-1939). Mais la guerre — il est prisonnier en Allemagne — interrompt son activité.

FILMS (CF. Filmographie n° 32) :

1935 : *Le Commissaire est bon enfant* (en coll. avec Pierre Prévert). — 1939 : *L'Or du Cristobal* (achevé et monté par Jean Stelli). — 1942 : *Dernier atout* ; *Goupi-Mains-Rouges*. — 1944 : *Falbalas*. — 1947 : *Antoine et Antoinette*. — 1949 : *Rendez-vous de juillet*. — 1951 : *Edouard et Caroline* ; *Casque d'Or*. — 1953 : *Rue de l'Estrapade* ; *Touchez pas au grisbi*. — 1954 : *Ali Baba et les quarante voleurs*. — 1956 : *Les Aventures d'Arsène Lupin*.

Sans jamais céder à la mode, qu'il sait démodée, du réalisme poétique, il s'attache aux grâces les plus modernes, qu'elles se nomment Auteuil, Quartier Latin ou Pigalle. Quand il lui faut payer son écot à 1900, il évite le piège du pastiche et sait voir en contemporain les apparences les plus subtiles d'un monde disparu. L'art de Jacques Becker tient de la musique de chambre ; il est le Francis Poulenc de notre cinéma. Pourquoi se croit-il obligé, comme Edouard, de jouer parfois pour sa concierge ? Portraitiste aigu d'un univers intime et délicat, sa phrase cinématographique, sans être romantique comporte plus d'adjectifs que de verbes. C'est volontairement qu'il délaisse souvent l'action au profit de ses personnages qu'il aime comme un père. A quand l'œuvre mélancolique et libre à quoi tout le destine, à quand un *Casque d'or* moderne ?

BERTHOMIEU André

Né le 16 février 1903 à Rouen. Fils d'un capitaine d'infanterie. Licencié ès lettres. Comptable d'une société de production, chansonnier, acteur, régisseur, puis assistant de Marcel Vandal, Maurice Gleize, René Hervil, Julien Duvivier. Livres : « Cinéma, miroir aux alouettes » ; « Essai de grammaire cinématographique » (1946). Gérant de Bertho Films.

PRINCIPAUX FILMS :

1927 : *Pas si bête*. — 1929 : *Ces dames aux chapeaux verts* ; *Le Crime de Sylvestre Bonnard*. — 1934 : *La Femme idéale*. — 1936 : *Les Nouveaux-Riches* ; *La Mort en fuite*. — 1943 : *Le Secret de Madame Clapain*. — 1946 : *Pas si bête*. — 1949 : *La Femme nue*. — 1950 : *Mademoiselle Josette ma femme* ; *Pigalle-Saint-Germain-des-Prés* ; *Le Roi des camelots*. — 1951 : *Jamais deux sans trois* ; *Chacun son tour*. — 1952 : *Allo, je t'aime* ; *Belle mentalité* ; *Le Dernier Robin des Bois*. — 1953 : *Le Portrait de son père* ; *L'Œil en coulisses*. — 1954 : *Les deux font la paire* ; *Scènes de ménage*. — 1955 : *Quatre jours à Paris* ; *Les Duraton*. — 1956 : *A la Jamaïque* ; *Cinq millions comptant*.



Il a choisi d'atteindre à la célébrité par la facilité, par le petit film insipide et d'une laborieuse drôlerie d'arrière-boutique. Il se fit passer pour habile technicien en écrivant une « petite grammaire » où se trouvent expliqués les secrets de son indigence. Porte-drapeau de la médiocrité il se sent menacé depuis quelques temps : la concurrence est lourde. Si encore il était stupide ! Mais le souvenir de certaine *Femme idéale* prouve que s'il avait voulu...

BOISROND Michel-J.

Né le 9 octobre 1921 à Châteauneuf-en-Thymerais (Eure-et-Loir). Etudes secondaires. Assistant de Gilles Grangier *(L'Aventure de Cabassou,* 1945 ; *Histoire de chanter,* 1946 ; *Rendez-vous à Paris,* 1946 ; *Femme sans passé,* 1948 ; *Jo-la-romance,* 1948 ; *Amédée,* 1949 ; *Les Femmes sont folles,* 1950 ; *Les Petites Cardinal,* 1950 ; *Le Plus Joli Péché du monde,* 1951), de Jean de Baroncelli *(Rocambole* ; *La Revanche de Baccarat,* 1947), de Pierre Billon *(Ruy Blas,* 1947), de Denise Tual *(Ce siècle a cinquante ans,* 1949), de Robert Vernay, de Jean Cocteau, de René Clair *(La Beauté du diable,* 1949 ; *Les Belles de nuit,* dont il réalise quelques extérieurs, 1952 ; *Les Grandes Manœuvres,* 1955), de Jean Delannoy et d'Anatole Litvak *(Un acte d'amour,* 1953). Conseiller technique de *Deux sous de violettes* (Jean Anouilh, 1951). Producteur délégué de *The Snows of Kilimandjaro* (Henry King, 1952) et de *Confidential Report* (Orson Welles, 1954).



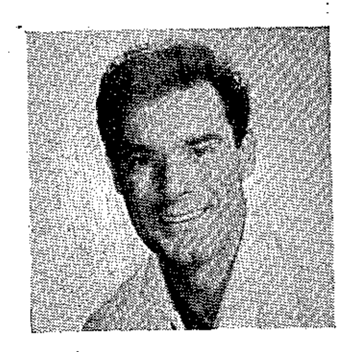
FILMS :

1955 : *Cette sacrée gamine*. — 1956 ; *C'est arrivé à Aden* ; *Lorsque l'enfant paraît*. — 1957 : *Une Parisienne*.

Cinéphile avant tout, il fait partie de cette catégorie de réalisateurs, trop peu fournie à notre goût, qui viennent à la mise en scène avec une longue carrière de spectateur derrière eux. Parce qu'il a été longtemps l'assistant de René Clair, les critiques ont voulu voir en lui le Chomette de la nouvelle génération, pourtant ses sympathies ne vont pas uniquement à la fantaisie. Son cinéaste favori est peut-être Lubitsch, mais le réalisateur de ses rêves demeure King Vidor. Il s'est réfugié dans la comédie mais la réussite de ses deux premiers films risque de le condamner à la frivolité. *Une Parisienne* qu'il tourne actuellement sera sans doute un excellent divertissement, mais ne correspondra pas à l'œuvre décisive que nous attendons de ce jeune auteur.

BOISSOL Claude

Né le 15 juin 1920 à Paris. Elève de l'Ecole Supérieure de Commerce, puis vendeur dans un magasin d'alimentation, représentant en vins. Assistant de Maurice Labro dès 1944, puis de Jacques Becker *(Falbalas,* 1944), d'Yves Allégret *(Les Démons de l'aube,* 1945), de Maurice Cloche *(Pas un mot à la Reine-mère,* 1946), de Robert Hennion *(Et dix de der,* 1947), de Guillaume Radot, de Maurice Labro encore *(L'Héroïque M. Boniface,* 1949), de Georges Lacombe *(Prélude à la gloire,* 1949) et de Jean Alden-Delos *(L'Agonie des aigles,* 1951). Dialoguiste : *Ceux du ballon rond* (C.M., 1948). Scénariste et assistant de Labro



(*Les Gosses mènent l'enquête*, 1946 ; *Trois garçons, une fille*, 1948 ; *Le Roi du blablabla*, 1950 ; *Pas de vacances pour Monsieur le Maire*, 1951 ; *Monsieur Leguignon, lampiste*, 1952 ; *Deux de l'escadrille*, 1952). Scénariste de Georges Combret (*Musique en tête*, 1951 ; *Tambour battant* et *La Pocharde*, 1952 ; *Raspoutine*, 1954 ; *La Castiglione*, 1954), de Maurice Labro (*Le Colonel est de la revue*, 1956) et de nombreux autres metteurs en scène Egalement conseiller technique.

FILMS :

1955 : *Toute la ville accuse*. — 1957 : *La Peau de l'ours*.

Le juger définitivement sur un seul film serait absurde. Notons cependant qu'il en était l'auteur complet et que le scénariste s'y révélait plus doué que le réalisateur. La mise en scène pourtant ne manquait pas d'invention et de quelques bonnes trouvailles. Attendons donc la suite avec confiance.

BORDERIE Bernard

Né le 10 juin 1924 à Paris, fils du producteur Raymond Borderie. Elève des Beaux-Arts (section peinture). Illustrateur de presse. A partir de 1942, assistant de Jean Dréville (*Le Visiteur*, 1946), Léonide Moguy (*Bethsabée*, 1947), Henri Decoin (*Les Amoureux sont seuls au monde*, 1948 ; *Au grand balcon*, 1949), Carlo Rim (*L'Armoire volante*, 1948), Pierre Billon, Jacqueline Audry. Scénariste de *Bethsabée* et de *36.000 km au-dessus de l'Afrique* (C.M., 1949).

FILMS :

1949 : *La Fabrication du savon* (C.M.). — 1950 : *Transit à Saïgon* (C.M.) ; *Bon voyage, mademoiselle* (C.M.). — 1951 : *Les Loups chassent la nuit*. — 1952 : *Rendez-vous à Paris* (C.M.). — 1953 : *La Môme vert-de-gris*. — 1954 : *Les Femmes s'en balancent*. — 1955 : *Fortune carrée*. — 1956 : *Tahiti ou la joie de vivre*.



Fortune carrée, film de photographe, nous fit bailler très fort, mais *Les femmes s'en balancent* avaient de quoi séduire : soin permanent, refus des ellipses et truquages habiles, sens réel de l'effet et de l'efficacité. Mais s'il surclasse facilement les vieux « bons ouvriers » de nos studios, Borderie a-t-il assez de talent pour devenir l'Hathaway qui manque à notre cinéma ? En attendant son *Tahiti ou la joie de vivre* est un ratage navrant.

BRABANT Charles

Né le 6 juillet 1920 à Paris. De son vrai nom Charles Barbant. S'oriente vers la technique : spécialiste du chauffage central. Réalise des films d'amateur à partir de 1946. Fonde sa propre compagnie, l'Artès Films, pour laquelle il fait des courts-métrages. Scénario de *La Ville a ses chargeurs* (C.M., 1948).

FILMS :

1949 : *Les Feuilles mortes* (C.M.). — 1952 : *La P... respectueuse* (en coll. avec Pagliero). — 1953 : *Zoé*. — 1955 : *Les Possédées*.



Où ? A tel studio. Quand ? A telle date. Comment ? N'importe. Pourquoi ?... Oui, pourquoi Brabant tourne-t-il *Zoé* plutôt que *Les Possédées* ? Le choix de ses sujets condamne son œuvre à demeurée indéterminée. Son meilleur film, *La P... respectueuse*, devait peut-être plus au talent de Pagliero qu'au sien propre. L'hétérogénéité de sa direction d'acteurs n'a rien à envier à celle de sa mise en scène. Quelques bonnes scènes par-ci par-là ne font pas oublier la monotonie de ce qui ne paraît né d'aucune vocation.

BRESSON Robert

Né le 25 septembre 1907 à Bromont-la-Mothe (Pas-de-Calais). Elève des Beaux-Arts. Peintre. Dialoguiste de *C'était un musicien* (1934). Scénariste des *Jumeaux de Brighton* (1936). Assistant de René Clair pour *Air pur* (1939). 1940 : prisonnier en Allemagne, où il fait la connaissance du R.P. Brückberger. Parmi les projets que Bresson tente tour à tour de faire aboutir, signalons : *Ignace de Loyola*, *Le Dialogue des Carmélites*, *La Princesse de Clèves* et *Lancelot du Lac*.



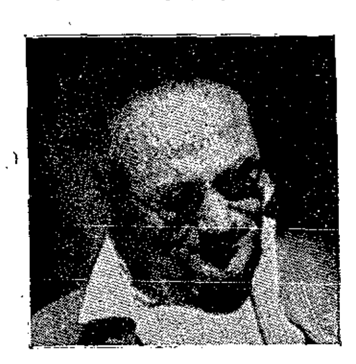
FILMS :

1934 : *Les Affaires publiques* (C.M.). — 1943 : *Les Anges du péché*. — 1944 : *Les Dames du Bois de Boulogne*. — 1950 : *Le Journal d'un curé de campagne*. — 1956 : *Un condamné à mort s'est échappé ou Le Vent souffle où il veut*.

Dans le monde d'aujourd'hui, en quelque domaine que ce soit, la France ne peut dorénavant briller que par des œuvres exceptionnelles. Robert Bresson illustre cette règle quant au cinéma. Il est le cinéma français comme Dostoïevsky le roman russe, comme Mozart la musique allemande. Ecoutons-le : « *Un bon artisan aime la planche qu'il rabote. — Il y a une maladresse supérieure qui se moque de la virtuosité. — C'est de telle faute que naîtra l'émotion du spectateur, émotion semblable à celle qui nous guide quand nous faisons ce que notre habileté condamne. — Mon métier est chose d'apprentissage ; ce qui ne veut pas dire chose qui peut être transmise par l'enseignement. — Le film est le type même de l'œuvre qui réclame un style ; il faut un auteur, une écriture. — Il faut rompre avec le préjugé contre la simplicité. — Savoir choisir les outils, et choisir souvent les mauvais, à condition de les savoir mauvais. — Il faut retenir et donner.* ».

CALEF Henri

Né le 20 juillet 1910 à Philippopoli (Bulgarie). Etudes secondaires et supérieures à Paris. Licencié en philosophie. Ecole Supérieure du Commerce. Tient la rubrique cinématographique de « Paris-



Soir » et de « Paris-Midi ». Assistant de Pierre Chenal, André Berthomieu, Jean Forrester, J.-Bernard Derosne. Doit débuter dans la mise en scène en 1939, mais la guerre interrompt ses projets.

FILMS :

1945 : *L'Extravagante Mission* ; *Jéricho*. — 1946 : *Les Chouans* ; *La Maison sous la mer*. — 1948 : *Bagarres* ; *Les Eaux troubles*. — 1949 : *La Souricière*. — 1950 : *La Passante* ; *Ombre et lumière*. — 1952 : *Les Amours finissent à l'aube*. — 1953 : *Le Secret d'Hélène Marimon*. — 1957 : *Les Violents*.

Esprit généreux en même temps que théoricien subtil, il n'a jamais réussi totalement à faire coïncider l'esprit et la théorie même dans l'émouvant *Jericho*, même dans le sous-estimé *Secret d'Hélène Marimon*. Les producteurs ne l'ont pas gâté. Son dernier film, *Les Violents* est le premier, dit-il, où il ait eu les mains libres. Souhaitons un succès.

CAMUS Marcel

Né en 1913 dans les Ardennes. Professeur de dessin. Prisonnier pendant la guerre, passe son temps à monter des pièces et à voir des films. Stagiaire, puis assistant d'Henri Decoin (*La Fille du diable*, 1945), d'Andrée Feix (*Il suffit d'une fois*, 1946 ; *Capitaine Blomet*, 1947), de Jacques Becker (*Antoine et Antoinette*, 1947 ; *Rendez-vous de juillet*, 1949 ; *Edouard et Caroline*, 1951 ; *Casque d'or*, 1951 ; *Rue de l'Estrapade*, 1953), d'Alexandre Astruc (*Les Mauvaises Rencontres*, 1955), etc. Conseiller technique de plusieurs films, dont *Les Dents longues* (Daniel Gélin, 1953).

FILM :

1957 : *Mort en fraude*.

Comme Boissol, il est difficile de juger sur un seul film celui qui fut longtemps un de nos meilleurs premiers assistants. Il a choisi de passer le cap sur un sujet très périlleux. Reliquat de l'assistanat, la technique est plus soignée que le scénario et la direction d'acteurs. Il n'empêche que *Mort en fraude* est une entreprise courageuse et que pour la première fois sans doute la réalité indochinoise est montrée à l'écran avec autant d'objectivité. Ses qualités étant plus importantes que des négligences dont il se corrigera, on peut dire que Camus a pris un bon départ.



CARBONNAUX Norbert

Né le 28 mars 1918 à Neuilly-sur-Seine. Etudie le droit, tout en travaillant dans des branches très diverses. Prisonnier de guerre pendant quatre ans, il monte au théâtre de l'armée « Eurydice » d'Anouilh, « L'Annonce faite à Marie » ; il joue dans « Les Vignes du Seigneur » et devient même chansonnier. Grâce à Marc-Gilbert Sauvajon, devient dialoguiste de Jacques Companeez : *La Colère des dieux* (Carl Lamac, 1946) ; *Les Atouts de Monsieur Wens* (E.G. de Meyst, Belgique, 1946) ; *L'Aventure commence demain* (Richard Pottier, 1947) ; *Les Requins de Gibraltar* (Emil E. Reinert, 1947) ; *Le Diable souffle* (Edmond T. Gréville, 1947) ; *Les Joyeux Conscrits* (Maurice de Canonge, 1948) ; *Marlène* (Pierre de Hérain, 1948) ; Scénariste : *Bille de clown* (Jean Wall, 1950); *Costaud des Batignolles* (Guy Lacour, 1952) et *Mon frangin du Sénégal* (Guy Lacour, 1953), ces deux derniers interprétés par son ami Raymond Bussières.

FILMS :

1952 : *90° à l'ombre* (C.M.) ; *La Tournée des grands-ducs* (termine le tournage). — 1953 : *Les Corsaires du Bois de Boulogne*. — 1956 : *Courte tête*.



Il change l'orthographe de son nom à chaque nouveau film. Néanmoins son style demeure, un peu brouillon mais personnel, flemmard mais virevoltant, un style plus *Rue Caumartin* que *Rue de l'Estrapade*, ce qui indique à la fois les limites et les ambitions — qui sont grandes — de Carbonnaux. Assez intelligent pour devenir commercial, il a su mettre tout le monde dans sa poche avec *Courte Tête*, film qu'il n'aime pas trop mais qui lui permet d'avoir enfin les mains libres. Jouons Carbonnaux placé, entre Joffé et Boisrond.

CARLO RIM

Né le 19 décembre 1905 à Nîmes (Gard). De son vrai nom Jean-Marius Richard, fils du directeur du journal « Le Petit Provençal ». Elève des Beaux-Arts. Journaliste et dessinateur humoristique du « Petit Provençal », de « L'Ere Nouvelle », du « Parisien Libéré », de « L'Intransigeant », de « Vu » et de « Jazz » : rédacteur en chef des trois derniers cités. Collabore également aux « Nouvelles Littéraires », aux « Lettres Françaises » et à cent autres journaux. Ecrit de nombreux livres : « Ma Belle Marseillaise », « Tout



est foutu », « M. le Parlement », « Les Mines d'Hérondias », « Daumier et son temps », « La Caricature romantique », « Travelling et Sex-appeal » (1952). Scénariste de très nombreux films, dont : *Zouzou* (1934) ; *Gaspard de Besse* (1934) ; *Justin de Marseille* (1935) ; *Tarrass Boulba* (1936) ; *Le Mort en fuite* (1936) ; *Education de prince* (1938) ; *La Ferme aux loups* (1943) ; *La Cité de l'espérance* (Jean Stelli, 1948) ; *Monseigneur* (Roger Richebé, 1949) ; *Rome-Express* (Christian Stengel, 1949) ; *L'Amant de paille* (Gilles Grangier, 1950) ; *La Paresse* (sketch des *Sept Péchés capitaux*, Jean Dréville, 1951), etc. Scénariste de tous ses films.

FILMS :

1948 : *L'Armoire volante*. — 1951 : *La Maison Bonnadieu* ; *Les Sept Péchés capitaux (La Gourmandise)*. — 1953 : *Virgile*. — 1954 : *Escalier de service*. — 1956 : *Les Truands*. — 1957 : *Ce joli monde*.

Comme Carlo rime avec bravo, regrettons de ne pouvoir applaudir à son œuvre. *L'Armoire volante*, tout en ne nous transportant pas au septième ciel, n'était pas « signé Levitan ». Le sketch de *La Gourmandise*, très au point, laissait espérer des lendemains qui chantent: il fallut déchanter. Si le défaut de René Clair est de ne pas se laisser guider par son instinct, Carlo Rim, par contre, gagnerait à s'analyser davantage, à se mieux contrôler : il empêcherait ainsi les crudités de devenir des vulgarités, les gauloiseries des grivoiseries, les cocasseries des lourdeurs. Son style de comique fait de lui un chansonnier-cinéaste qui vint trop tard à la mise en scène : comme pour Franju ou Rouquier, le climat de l'avant-guerre aurait été plus propice à l'épanouissement de son talent. Au montmartrois. Carlo Rim, les jeunes cinéphiles préfèrent le Carbonnaux de l'Amiral

CARNE Marcel

Né le 18 août 1909 à Paris. Fils d'un ébéniste. Elève de l'Ecole d'Apprentissage du Meuble, puis des Arts et Métiers (section Photo-Cinéma). Contentieux d'une compagnie d'assurances. Assistant-opérateur de Georges Périnal, puis de Kruger (*Cagliostro*, 1929). Recommandé à Françoise Rosay, devient assistant de Jacques Feyder (*Les Nouveaux Messieurs*, 1929 ; *Le Grand Jeu*, 1933), puis de Richard Oswald et de René Clair (*Sous les toits de Paris*,

1930). Gagnant du concours de critique organisé par « Cinémagazine », devient rédacteur à ce journal de 1929 à 1933, puis à « Cinémonde », « Hebdo Film » et « Film Sonore ». Directeur de production de *La Kermesse héroïque* (1935).

FILMS :

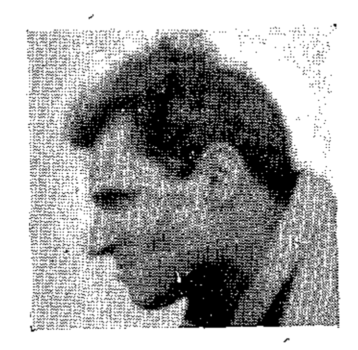
1929 : *Nogent, Eldorado du dimanche* (C.M.). — 1931-1934 : Films publicitaires. — 1936 : *Jenny*. — 1937 : *Drôle de drame*. — 1938 : *Quai des brumes ; Hôtel du Nord*. — 1939 : *Le Jour se lève*. — 1942 : *Les Visiteurs du soir*. — 1944 : *Les Enfants du paradis* (2 parties). — 1946 : *Les Portes de la nuit*. — 1947 : *La Fleur de l'âge* (inachevé). — 1949 : *La Marie du port*. — 1950 : *Juliette ou la clé des songes*. — 1953 : *Thérèse Raquin*. — 1954 : *L'Air de Paris*. — 1956 : *Le Pays d'où je viens*.



Gambadant, non sans quelque maladresse, dans les champs clos de la poésie la plus formelle (*Les Visiteurs du soir, Juliette ou la clef des songes*), mais affirmant un goût sans défaillance pour recréer les atmosphères d'époque (*Drôle de drame* et *Les Enfants du paradis*, qui ont enchanté les publics anglo-saxons), Carné n'est pourtant tout à fait lui-même que dans le populisme. Il a fréquenté tous les petits bistrots de la République, du Faubourg Saint-Martin ou de Boulogne-Billancourt, les bals musette et les hôtels meublés. Ses films parisiens ont l'amertume rentrée des lendemains de fête quand il faut se remettre au travail. Il reste étroitement lié à toute une période sociale, celle du Front Populaire. Carné vécut alors son âge d'or, au cœur d'une des plus parfaites équipes du cinéma français, Prévert, Trauner, Jaubert et Gabin. On s'engueulait très fort entre copains, mais on faisait sans conteste de l'excellent boulot. Aujourd'hui Carné doit seul soutenir une réputation prestigieuse, mais il est toujours le bon artisan que nous avons connu avant 1939, amoureux fou de l'ouvrage impeccable, donnant volontiers dans un formalisme un peu desséchant qu'il a peut-être hérité de son maître Feyder.

CAYATTE André

Né le 3 février 1904 à Carcassonne (Aude). Licencié ès lettres et docteur en droit. Avocat, puis journaliste, éditeur et écrivain : auteur de huit ouvrages, dont deux, « Un dur » et « Le



Traquenard », ont été primés. Scénariste : *Entrée des artistes* (Marc Allégret, 1938), *Tempête sur Paris* (1939), *Remorques* (Jean Grémillon, 1940), *Montmartre-sur-Seine* (1941), *Le Couple idéal* (Bernard-Roland et Raymond Rouleau, 1946). Dialoguiste de *Caprices* (1941) et du *Camion blanc* (1942). Conseiller technique du *Banquet des fraudeurs* (Henri Storck, Belgique, 1951).

FILMS :

1942 : *La Fausse Maîtresse*. — 1943 : *Au bonheur des dames ; Pierre et Jean*. — 1944 : *Le Dernier Sou*. — 1945 : *Sérénade aux nuages ; Roger-la-Honte*. — 1946 : *La Revanche de Roger-la-Honte ; Le Chanteur inconnu*. — 1947 : *Le Dessous des cartes*. — 1948 : *Les Amants de Vérone*. — 1949 : *Retour à la vie* (un sketch). — 1950 : *Justice est faite*. — 1952 : *Nous sommes tous des assassins*. — 1953 : *Avant le déluge*. — 1955 : *Dossier noir*. — 1956 : *Œil pour œil*.

Après neuf films très moyens d'où ne surnage que l'habileté du *Chanteur inconnu*, il fait le dernier des grands films préverttiens : *Les Amants de Vérone*, œuvre confuse, souvent irritante, mais plus souvent émouvante dans sa tragique et poétique expression du Destin. Allait-il être le nouveau Carné ? Non, sa réputation et sa célébrité vont se fonder depuis et y compris *Justice est faite* sur quatre films « à thèse » (quoi qu'il en dise), généreux, revendicatoires, habiles, souvent courageux mais qui, plaidoiries d'avocat plus qu'œuvres d'art, échappent au jugement esthétique et à la « critique des beautés ». Il a défendu ses idées comme on défend ses clients : en parlant à la galerie. D'où une série de procédés et de tics qui ont peut être leur valeur polémique, mais ne relèvent pas de l'art du film. *Œil pour Œil* tourné entièrement en extérieur et sans thèse, va être diablement révélateur. Saurons-nous enfin qui est Cayatte quand, comme tous les créateurs authentiques, il parle *d'abord* pour lui ?

CHRISTIAN-JAQUE

Né le 4 septembre 1904 à Paris. De son vrai nom Christian Maudet. Elève des Beaux-Arts et des Arts Décoratifs. Critique de Cinéma à « Cinégraf » (1927-1930), dessinateur d'affiches, puis architecte, décorateur et assistant de Julien Duvivier, Henri Roussell et André Hugon (*Une java*, 1927 ; *La Marche nuptiale*, 1927 ; *La Vie miraculeuse de Thérèse Martin*, 1928 ; *Au bonheur des Dames*, 1929 ; *Maman Colibri*, 1929 ; *La Femme et le Rossignol*, 1930 ; *La Tendresse*, 1931 ; *Le Marchand de sable*, 1931 ; *La Croix du Sud*, 1932).

PRINCIPAUX FILMS :

1932 : *La Montre* (C.M.) ; *Bidon d'or*. — 1935 : *La Famille Pont-Biquet*. — 1936 : *François Ier*. — 1937 : *Les Perles de la couronne* (en coll. avec Sacha Guitry) ; *Les Pirates du rail*. — 1938 : *Les Disparus de Saint-Agil*. — 1939 : *L'Enfer des anges*. — 1941 : *L'Assassinat du père Noël ; Premier bal*. — 1942 : *La Symphonie fantastique ; Carmen*. — 1943 : *Voyage sans espoir*. — 1944 : *Sortilèges*. — 1945 : *Boule de suif*. — 1946 : *Un revenant*. — 1947 : *La Chartreuse de Parme*. — 1948 : *D'homme à hommes*. — 1949 : *Singoalla*. — 1950 : *Souvenirs perdus*. — 1951 : *Barbe-Bleue*. — 1952 : *Fanfan la Tulipe ; Adorables créatures*. — 1953 : *Lucrèce Borgia ; Destinées* (le sketch *Lysistrata*). — 1954 : *Madame du Barry*. — 1955 : *Nana ; Si tous les gars du monde...* — 1957 : *Nathalie*.



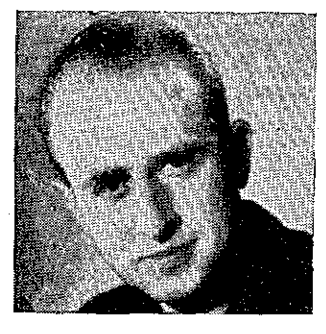
Si le talent se mesurait à la productivité : il serait le Roi ; à la longueur des travellings : il serait l'Empereur ; aux recettes : il serait le Pape. Par malheur ses ambitions sont plus courtes. Ses meilleurs films (*L'Enfer des anges, Les Disparus de St-Agil, L'Assassinat du Père Noël*) paraissent aujourd'hui factices. Martine Carol mérite mieux que *Lucrèce Borgia, Nana* et *Madame Dubarry*. *Fanfan la Tulipe* est habile mais assez grimaçant et sec à la seconde vision. Tâtant du « généreux » il a trébuché sur *Si tous les gars du monde*. Du point de vue commercial, sa réussite est incontestable et ses films ouvrent les marchés étrangers aux productions françaises. Avec son épouse Martine, il a fait un *triomphal* tour du monde : un excellent couple d'ambassadeurs du cinéma français. Il en faut. Mais il faut aussi être sévère pour cet homme sympathique et intelligent qui ne laisse pour l'instant au cinéma que deux ou trois morceaux d'anthologie (le travelling de la chanson du « p'tit cordonnier » et le cheval dans la brume de *Sortilèges*, les scènes de guerre d'*Homme à hommes*). Il a défini ainsi le metteur en scène : « *Un homme-orchestre qui, jouant de tous ses instruments, doit éviter la cacophonie.* » L'a-t-il jamais évitée tout au long d'un seul de ses films ?

CIAMPI Yves

Né le 9 février 1921 à Paris. Reçu premier au concours des externes des hôpitaux de Paris en 1942 ; nommé docteur en 1946, il reçoit une médaille d'or de la Faculté. Tout en suivant la Division Leclerc, il tourne un film d'amateur, qui sera ensuite agrandi et projeté sous le titre de *Les Compagnons de la gloire.* Assistant de Jean Dréville (*La Bataille de l'eau lourde,* 1947 ; *Les Casse-pieds,* 1948) ; assistant, puis collaborateur technique d'André Hunebelle (*Métier de fous,* 1948 ; *Mission à Tanger,* 1949 ; *Millionnaires d'un jour,* 1949).

FILMS :

1938 : *Evocation* (C.M.). — 1940 : *Le Cancer* (C.M.). — 1941 : *Mort interdite* (C.M.). — 1945 : *Les Compagnons de la gloire.* — 1946 : *Les Cadets du Conservatoire* (C.M.). — 1948 : *Suzanne et ses brigands.* — 1949 : *Pilote de guerre... pilote de ligne* (C.M.) ; *Un certain Monsieur.* — 1951 : *Un grand patron.* — 1952 : *Le plus heureux des hommes.* — 1953 : *L'Esclave ; Le Guérisseur.* — 1955 : *Les Héros sont fatigués.* — 1956 : *Typhon sur Nagasaki.*



Comme c'est un bon technicien, son meilleur film restera toujours le dernier. Il n'y a pas de fautes de raccords dans *Typhon sur Nagasaki,* les transparences sont impeccables et l'utilisation des maquettes excellente. Il y a aussi chez Ciampi le désir de faire plus que de raconter des histoires. *Typhon,* par exemple, manifeste l'intention de retrouver la substance de *Voyage en Italie...* sans succès d'ailleurs, à cause des impératifs de la coproduction franco-japonaise, mais tous les cinéastes français n'ont pas des intentions aussi élevées. Son tort c'est de croire qu'en France on peut travailler à l'américaine et atteindre au général en passant par la voie hiérarchique. Il fut au Japon un excellent ambassadeur, il est au Syndicat des Techniciens un arbitre objectif.

CLAIR René

Né le 11 novembre 1898 à Paris. De son vrai nom René-Lucien Chomette. Etudes secondaires. Fait la guerre comme ambulancier. Poète (« La Fête de l'homme », 1917 ; « Terre », 1919), dessinateur, chansonnier d'occasion. Reporter à « L'Intransigeant ». Publie « L'Ile des monstres » (souvenirs de guerre). A la révélation du cinéma par son frère, le réalisateur Henri Chomette. Acteur sous le nom de René Clair : *Le Lys de la vie* (Loïe Fuller, 1920), *Pour une nuit d'amour, Vers la lune* (1921) ; *Le Sens de la mort* (Protozanoff, 1921) ; *L'Orpheline, Les Deux Gamines, Parisette* (Louis Feuillade, 1922). Assistant de Jacques de Baroncelli (*Le Carillon de Minuit, Amour*) et de Feuillade. Critique cinématographique du « Comoedia Illustré » et de « Théâtre ». Romans : « Adams » (1924), « De fil en aiguille » (1940), « La Princesse de Chine » (1951). Critique : « Le Cinématographe contre l'esprit » (1927), « Réflexions faites » (1951). Au théâtre adapte « Born yesterday » de Garson Kanin (1951). A la radio : « Rencontres avec René Clair » ; adapte « Une larme du diable » (1951). Séjours en Angleterre (1935-1938) et aux U.S.A. (1940-1947).

FILMS :

1923 : *Paris qui dort.* — 1924 : *Entr'acte* (C.M.) ; *Le Fantôme du Moulin-Rouge.* — 1926 : *Le Voyage imaginaire.* — 1926 : *La Proie du vent.* — 1927 : *Un chapeau de paille d'Italie.* — 1928 : *La Tour* (C.M.) ; *Les Deux timides.* — 1930 : *Sous les toits de Paris.* — 1931 : *Le Million ; A nous la liberté.* — 1932 : *Quatorze Juillet.* — 1934 : *Le Dernier milliardaire.* — 1935 : *The Ghost goes West* (Fantôme à vendre, G.B.). — 1937 : *Break the News* (Fausses nouvelles, G.B.). — 1939 : *Air pur* (inachevé). — 1940 : *The Flame of New Orleans* (La Belle ensorceleuse, U.S.A.). — 1941 : *Forever and a Day* (un sketch, U.S.A.). — 1942 : *I married a Witch* (Ma femme est une sorcière, U.S.A.). — 1943 : *It happened To Morrow* (C'est arrivé demain, U.S.A.). — 1945 : *And then, there were none* (Dix petits indiens, U.S.A.). — 1947 : *Le Silence est d'or.* — 1949 : *La Beauté du Diable.* — 1952 : *Les Belles de nuit.* — 1955 : *Les grandes manœuvres.* — 1957 : *Porte des Lilas.*

Un auteur de film complet qui, dès le muet, a apporté au cinéma français l'intelligence, la finesse, l'humour, un intellectualisme un peu sec mais souriant et de bon goût. Il faillit être gêné par le parlant, mais comprit vite que son style, hérité des « primitifs » français, pouvait fort bien s'accommoder de cet ornement supplémentaire. *Quatorze Juillet* marque une apogée. La suite parut plus laborieuse, mais la « qualité » demeure. Ses quatre films d'après guerre indiquent un mûrissement, mais trahissent une certaine difficulté à trouver des sujets, et aboutissent aux *Grandes manœuvres,* œuvre finement ciselée et mélancolique.



Porte des Lilas s'annonce comme un film plus insolite, aux angles plus vifs. Quelle que soit la suite de sa riche carrière, il a créé un univers cinématographique qui lui est propre, plein de rigueur et non dénué de fantaisie, grâce auquel il demeure un de nos plus grands cinéastes.

CLEMENT René

Né le 18 mars 1913 à Bordeaux (Gironde). Elève des Beaux-Arts, se destine à l'architecture. Réalise des films d'amateur, avant de devenir chef-opérateur de courts métrages. Collaborateur technique de *La Belle et la Bête* (Jean Cocteau, 1946).

FILMS :

1937 : *Soigne ton gauche* (C.M.) ; *La Grande Chartreuse* (C.M.). — 1938 : *Arabie interdite* (série de trois C.M.). — 1939 : *La Bièvre* (C.M.) ; *Le Triage* (C.M.). — 1942 : *Ceux du rail* (C.M.). — 1943 : *La grande pastorale* (C.M.) ; *Chefs de demain* (C.M.). — 1945 : *La Bataille du rail.* — 1946 : *Le Père tranquille ; Les Maudits.* — 1948 : *Le Mura di Malapaga* (Au-delà des grilles, Italie). — 1950 : *Le Château de verre.* — 1951 : *Jeux interdits.* — 1953 : *Knave of hearts* (Monsieur Ripois, G.B.). — 1955 : *Gervaise.* — 1957 : *La Diga sul Pacifico* (Barrage contre le Pacifique, Italie).



Dire qu'il est le plus grand metteur en scène français serait un compliment gratuit si l'on sous-entend qu'un Renoir ou un Bresson sont plus grands parce que plus « auteurs de films ». D'autant qu'il a prouvé dans *Monsieur Ripois* que son talent pouvait s'épanouir sans l'aide d'Aurenche et Bost et qu'il est, avec Irving Shaw, l'auteur de l'adaptation de *Un barrage contre le Pacifique* dont on peut logiquement présumer la maîtrise et la qualité. D'autant surtout que par delà leurs scénaristes tous les films de Clément — y compris son seul échec : *Le Château de verre* — manifestent une philosophie continue qui est bien le fait de leur réalisateur. Ses personnages sont tous prisonniers de conditions historiques ou géographiques ou d'eux-mêmes plus simplement et c'est leurs luttes désespérées pour franchir ces grilles ou vaincre leur solitude, luttes vouées à l'échec ou à la dérision, qu'il nous peint avec un réalisme minutieux et lucide qui débouche à la fois sur la cruauté et le lyrisme. Il est plus que

l'architecte obstiné d'orgueilleux édifices construits en pierres de taille, plus qu'un magistral directeur d'acteurs, plus que le maître d'un style rigoureux, il a aussi — dans une proportion que l'on ne peut mesurer du vivant des artistes — le « génie du cinéma ».

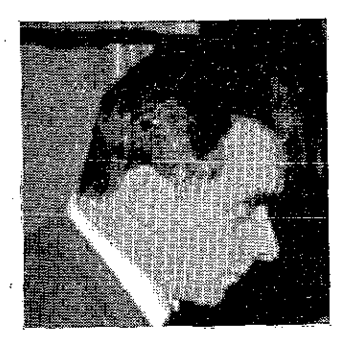
CLOUZOT Henri-Georges

Né le 20 novembre 1907 à Niort (Deux-Sèvres). Prépare l'Ecole Navale, mais doit y renoncer pour raison de santé : séjours prolongés en sanatorium. Fait du droit, devient élève de l'Ecole des Sciences Politiques, puis *secrétaire du chansonnier* René Dorin. Critique de cinéma (1928-30). Rencontre Henri Jeanson qui le fait débuter comme scénariste-dialoguiste et découpeur technique chez Osso : *Un Soir de rafle* (1931) et *Ma Cousine de Varsovie* (1933) de Carmine Gallone, *Le Roi des palaces* (1932), *La Terreur des Batignolles* (1932). Directeur de doublages à Berlin (1932-38), puis assistant pour : *La Chanson d'une nuit* (Anatole Litvak), *Le Chant inconnu* (Ewald-André Dupont); scénariste de : *Je serai seul après minuit* (Jacques de Baroncelli), *Le Révolté* (Marcel L'Herbier, 1938), *Le Duel* (Pierre Fresnay, 1939), *La Révolte des vivants* (Richard Pottier, 1939), *Les Inconnus dans la maison* (Henri Decoin, 1941), *Le Dernier des six* (Georges Lacombe, 1941) et récemment de *Si tous les gars du monde* (Christian-Jaque, 1955) : avait l'intention de réaliser lui-même ces deux derniers films. 1939 : *fait des émissions de radio. En 1950-51*, voyage au Brésil qui lui a inspiré un livre, « Le Cheval des Dieux » (1952). Auteur de nombreuses chansons ainsi que d'une pièce, « Comédie en trois actes ».

FILMS :

1942 : *L'Assassin habite au 21*. — 1943 : *Le Corbeau*. — 1947 : *Quai des Orfèvres*. — 1948 : *Manon*. — *1949 : Retour à la vie (un sketch); Miquette et sa mère*. — 1950 : *Voyage au Brésil* (inachevé). — 1952 : *Le Salaire de la peur*. — 1954 : *Les Diaboliques*. — 1955 : *Le Mystère Picasso*. — 1957 : *Les Espions*.

A sept ans écrivit une pièce dont le héros se débarassait de sa femme en mettant des clous dans son potage. Le récit de sa vie le révèle têtu, lucide, soucieux d'exprimer le « volet dur » de l'existence. C'est un « auteur de films ». « *Je ne crois pas*, dit-il, *au metteur en scène qui ne soit pas son auteur* ». Il adore son métier. « *Je suis avant tout « physique », mon plus grand plaisir c'est la réalisation du film, le tournage, le montage* ». Il peint des cas sans se soucier de porter des jugements d'ensemble sur la société, mais il risque d'affadir ses films en visant, chez les spectateurs, le trop grand nombre. « *Je travaille pour le Gaumont-Palace* », proclame-t-il, mais nous savons bien que ses préoccupations, ses obsessions — les perversions, la vraie cruauté, etc. — sont incompatibles avec les désirs du grand public. Que Clouzot donc *se méfie de l'autocensure*. Au reste il sait où il va et pourquoi dans sa galerie de monstres il a fait la part belle à l'horrible, au sadique, au subversif, au bourreau : par soustraction il révèle peu à peu, avec la netteté du *négatif* photographique (le noir devient le blanc) la fulgurante image de la pure innocence et de l'amitié désintéressée.



COCTEAU Jean

Né le 5 juillet 1889 à Maisons-Laffitte (S.-et-O.). De 1909 à 1913, fréquente les milieux littéraires et artistiques. Guerre dans l'aviation. Fonde ensuite les revues « Le Mot » (1917), « La Sirène » (1919). *Son œuvre* est considérable : parmi ses ballets, « Les Mariés de la Tour Eiffel » (1924) ; parmi ses romans, « Le Potomak » (1914), « Les Enfants terribles » (1929) ; parmi ses pièces, « Orphée » (1925), « Antigone », « Œdipe-Roi », « Roméo », « La Voix humaine » (1930), « Les Parents terribles » (1938), « L'Aigle à deux têtes » (1946), « Bacchus » (1952) ; parmi ses poèmes, « Cap de Bonne-Espérance » (1919), « L'Ange Heurtebise » (1925), « La Crucifixion » (1946), « Apophtègmes » (1952), « Clair obscur » (1954). Son œuvre critique comprend « Le Secret professionnel » (1922), « Picasso » (1923), « Le Rappel à l'ordre » (1926), « Opium » (1930), etc. A publié le « Journal » de son film *La Belle et la Bête* (1946), le scénario du *Sang d'un poète* en 1948. « Entretiens autour du Cinématographe » (1951). Au cinéma, dialogues du *Baron Fantôme* (Serge de Poligny, 1942), *des Dames du Bois de Boulogne* (Robert Bresson, 1944). Scénario et dialogues de *La Comédie du bonheur* (1940), *L'Eternel retour* (Jean Delannoy, 1943), *Ruy Blas* (Pierre Billon, 1947) et *Les Enfants terribles* (Jean-Pierre Melville, 1949). Argument de *La Corona Negra* (Luis Saslavski, 1951). Nombreux commentaires, dont *Noces de Sable* (1948), *Vénus et ses amants* (C.M.), *Le Rossignol de l'Empereur de Chine* (1949), *Ce siècle a 50 ans* (1950), *Le Rouge est mis* (C.M., 1952), *A l'aube d'un monde* (C.M., 1956), etc. Scénariste de tous ses films. Elu à l'Académie Française en 1955.

FILMS :

1930 : *Le Sang d'un poète*. — 1946 : *La Belle et la Bête*. — 1948 : *L'Aigle à deux têtes ; Les Parents terribles*. — 1949 : *Orphée*. — 1950 : *Coriolan* (16 mm.). — 1951 : *Santo Sospir* (C.M., 16 mm.).

Il construit des tables et laisse aux autres le soin de les faire chanter. « *Je suis dessinateur*, dit-il, *il m'est naturel de voir et d'entendre ce que j'écris, de le douer d'une forme plastique* ». Traduisons : il est poète. Un poète doué pour le cinéma, *donc* un grand cinéaste. De fait tous ses films, y compris *L'Aigle à deux têtes*, œuvre flamboyante et émouvante, à tort sous-estimée, sont admirables. Soucieux de dépasser l'art décoratif, il atteint parfois à un réalisme, une crudité presque obscènes (*Les Parents terribles*). Ses dialogues, malgré l'emphase théâtrale et l'enflure poétique, sonnent plus juste que tout ce que l'on a entendu dans les films dit réalistes et psychologiques. Comme le dit un de ses personnages, nous sommes avec lui « *dans la légende jusqu'au cou* ». L'étincelant et déchirant *Orphée* est comme le prisme où viennent se confondre tous les rêts de lumière d'une pensée particulièrement foisonnante et richement dispersée. Il n'est pas étonnant que ce prisme brille comme un diamant. Réalisme et rêve («... *par l'air de vivre mais de vivre une vie racontée* » dit-il des personnages de *La Belle*) se rejoignent chez lui dans une sorte de cinéma au second degré qu'il a su matérialiser — artisan amical qui sait la valeur de la main et de « l'ouvrier » — avec une audace et un courage exemplaires. Privé de lui depuis sept ans, le cinéma français ne s'est pas fait une raison et boite bas.

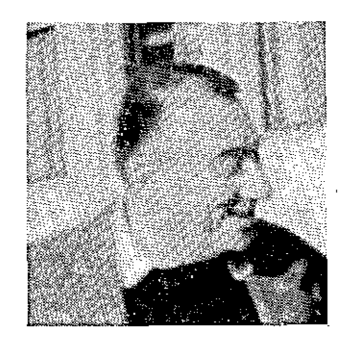


DAQUIN Louis

Né le 30 mai 1908 à Calais (Pas-de-Calais). Etudes au Cours St-Louis-de-Gonzague. Licencié en droit, diplômé de l'Ecole des Hautes Etudes Commerciales. Rédacteur publicitaire chez Renault, puis dans une papeterie. Régisseur, acteur : *L'Homme de nulle part*. Assistant de Julien Duvivier (*Pépé-le-Moko*, 1936), Pierre Chenal (*La Rue sans nom*, 1932). *Abel Gance, Fedor Ozep*, Jean Grémillon (*Remorques*, 1939). Egalement directeur de production (1936-40), notamment pour *Un grand amour de Beethoven* (1936) de Gance. Dirige la version française du film allemand de Fedor Ozep, *Le Joueur* (1938).

FILMS :

1941 : *Nous, les gosses*. — 1942 : *Madame et le mort ; Le Voyageur sans bagages*. — 1943 : *Premier de cordée*. — 1945 : *Patrie*. — 1946 : *Nous continuons la France* (C.M.). — 1947 : *Les Frères Bouquinquant*. — 1948 : *Le Point du jour*. — 1949 : *Le Parfum de la dame en noir*. — 1950 : *Maître après Dieu ; La Bataille de la vie* (C.M.). — 1954 : *Bel Ami* (austro-français).



Dans la vie un violent, un sanguin, un passionné : il fonce. Dans tous ses films pourtant il y a de la timidité, de l'application. Ambitieux, soucieux d'exprimer les problèmes sociaux de son temps, il recherche les sujets nobles et humains, mais il n'a pas toujours évité l'écueil de la lourdeur et de l'ennui. L'ostracisme des producteurs à son égard est ridicule et la longue interdiction de *Bel Ami* parfaitement odieuse. Il a choisi de travailler « haut », il n'est donc pas injuste de le juger à l'échelle des plus grands et de dire que de *Nous les gosses* à *Bel Ami* en passant par *Le Point du jour* et *Maître après Dieu*, son œuvre laisse une impression de grisaille et n'est pas aussi exaltante qu'il le souhaitait... à l'exception des *Frères Bouquinquant*, sincère, probe et émouvante adaptation du beau roman de Jean Prévost.

DECOIN Henri

Né le 18 mars 1896 à Paris. Etudes secondaires, aviateur pendant la guerre. Sportif (recordman de natation, spécialiste du water-polo). Journaliste (« L'Auto », « L'Intran », « Paris-Soir »), romancier (« Quinze rounds », 1926, primé), auteur dramatique (« Hector », 1925 ; « Jeux dangereux », etc.), scénariste de *La Dernière heure*, *Le Chant du marin* (1930) ; *Le p'tit parigot*, *Un Soir de rafle* de Carmine Gallone, *Le Chanteur inconnu* d'E.A. Dupont (1931) ; *L'Or dans la rue*, *Hôtel des étudiants* (1932) ; *Le Roi de Camargue* (1934). Assistant de Tourjansky et de Carmine Gallone (1929-30). Collabore aux scénarios d'*Annette et la duchesse* (1941), *Capitaine Blomet* (1947), *Portrait d'un assassin* (1949), *Boite de nuit* et *Avalanche* (1950). Supervise *Il suffit d'une fois* (1946), *Le Café du Cadran* (Jean Gehret, 1946), etc.



PRINCIPAUX FILMS :

1932 : *A bas les hommes*. — 1933 : *Les Bleus du ciel*. — 1935 : *Le Domino vert*. — 1936 : *Port Arthur*. — 1937 : *Abus de confiance*. — 1939 : *Battements de cœur*. — 1941 : *Premier rendez-vous* ; *Les Inconnus dans la maison*. — 1947 : *Les Amants de Pont-Saint-Jean* ; *Non coupable*. — 1948 : *Les Amoureux sont seuls au monde*. — 1949 : *Au grand balcon* ; *Entre onze heures et minuit*. — 1950 : *Trois télégrammes*. — 1951 : *Clara de Montargis*. — 1952 : *Le Désir et l'Amour*. — 1953 : *La Vérité sur Bébé Dongo* ; *Les Amants de Tolède*. — 1954 : *Dortoir des grandes* ; *Les Intrigantes* ; *Secrets d'alcove* (un sketch) ; *Bonnes à tuer*. — 1955 : *Razzia sur la chnouf* ; *L'Affaire des poisons*. — 1956 : *Folies-Bergères* ; *Le Feu aux poudres*. — 1957 : *Tous peuvent me tuer*.

Un peu démodé avec son foulard de soie dans une chemise à col ouvert. Mais qu'importe ! Les metteurs en scène choyés par le destin tournent ce qu'ils veulent, quand ils veulent, où ils veulent, et depuis belle lurette Henri Decoin est parmi eux. Il tourne n'importe quoi, n'importe où, avec n'importe qui, mais pas n'importe comment toutefois. Decoin pousse en effet la probité jusqu'à réfléchir sur les sujets qu'on lui propose. Il n'hésite jamais à prendre des risques et retourne toujours à zéro même après un film à succès. Ceci explique cela. Léger il y a vingt ans, lorsque son cœur battait pour Danielle Darrieux, son nom pèse lourd aujourd'hui dans les arguments des producteurs, car Henri, sans panache, sait s'adapter facilement à tous les genres, à tous les styles. Pourquoi lui reprocher cette facilité ? Elle lui permet d'être l'enfant chéri des distributeurs. Qui dit mieux ?

DELANNOY Jean

Né le 12 janvier 1908 à Noisy-le-Sec (Seine). Licencié ès lettres. Acteur à la fin du muet, puis démarcheur de banque, décorateur, journaliste, étudiant en médecine, monteur (75 films entre 1930 et 1935), assistant de Jacques Deval et Félix Guider. A écrit le chapitre sur la mise en scène du livre « Le cinéma vu par ceux qui le font ».

PRINCIPAUX FILMS :

1934 : *Une vocation irrésistible* (C.M.). — 1937 : *Ne tuez pas Dolly*. — 1938 : *La Vénus de l'or*. — 1939 : *Macao*. — 1942 : *Pontcarral, colonel d'Empire*. — 1943 : *L'Eternel retour*. — 1944 : *Le Bossu*. — 1946 : *La Symphonie pastorale*. — 1947 : *Les Jeux sont faits*. — 1948 : *Aux yeux du souvenir* ; *Le Secret de Mayerling*. — 1950 : *Dieu a besoin des hommes* ; *Le Garçon sauvage*. — 1952 : *La Minute de vérité* ; *Destinées* (le sketch *Jeanne*). — 1953 : *La Route Napoléon* ; Secrets d'alcove (le sketch *Le Lit de la Pompadour*). — 1954 : *Obsession*. — 1955 : *Chiens perdus sans collier* ; *Marie-Antoinette*. — 1956 : *Notre-Dame de Paris*. — 1957 : *Maigret* (en prép.).

En plus de prix dans les Festivals, ses films ont connu le plus souvent le succès auprès du public et, de nombreux témoignages l'affirment, « émeuvent » les spectateurs. Situation paradoxale puisque ce que la critique en général reproche le plus à celui qui a donné cette définition : « *Le cinéma est un mouvement du cœur* », c'est la froideur de ses récits et la sécheresse de sa mise en scène, en dépit d'une technique sûre et de beaucoup de métier. Académisme, exploitation superficielle des grandes œuvres littéraires ou des problèmes sociaux, disent les plus sévères. Est-ce un parti pris ? Pourtant un critique aussi objectif et peu enclin à la violence que Pierre Leprohon donne cette conclusion que nous ferons nôtre : « *Il faudrait donc croire que le réalisateur de* Marie-Antoinette *tend vers un art qu'il est incapable d'atteindre, que ses ambitions, pour nobles qu'elles soient, le trompent à la fois sur lui-même et sur la qualité des œuvres réalisées.* »



DEVAIVRE Jean

Né le 18 décembre 1912 à Boulogne-sur-Seine (Seine). Elève des Beaux-Arts et des Arts Décoratifs. Décorateur et assistant de Pierre Colombier, Pierre Billon, Maurice Tourneur, Léon Mathot, Richard Pottier, Jean Dréville. Directeur de doublages, monteur et directeur technique pour plus de soixante films. Directeur des Films Neptune.

PRINCIPAUX FILMS :

1937 : *Honfleur, richesse forestière* (C.M.). — 1947 : *La Dame d'onze heures*. — 1948 : *La Ferme des sept péchés*. — 1949 : *Vendetta en Camargue*. — 1950 : *L'Inconnue de Montréal*. — 1951 : *Ma femme, ma vache et moi*. — 1952 : *Un caprice de Caroline Chérie*. — 1953 : *Alerte au Sud*. — 1954 : *Le Fils de Caroline Chérie*. — 1956 : *Pile ou face*.



Ancien monteur qui commença sa carrière avec le second *Roi des resquilleurs*, il possède un sens du rythme remarquable et sa *Dame d'onze heures* faisait excellente figure. Il fût ambitieux avec *La Ferme des sept pêchés*, échec commercial, mais film hautement respectable. Spécialisé ensuite dans des carolinades sans intérêt, il revient après un long silence au film policier.

DREVILLE Jean

Né le 20 septembre 1906 à Vitry-sur-Seine (Seine). Dessin publicitaire, affiches, photographie, puis journalisme cinématographique : critique de quotidiens, et directeur de trois revues spécialisées, dont « Cinégraphie » (1925-28).

PRINCIPAUX FILMS :

1928 : *Autour de l'argent* (C.M.). — 1931 : *Pomme d'amour*. — 1933 : *Trois pour cent*. — 1938 : *Le Joueur d'échecs*. — 1943 : *La Cage aux rossignols*. — 1945 : *La Ferme du pendu*. — 1946 : *Le Visiteur ; Copie conforme*. — 1947 : *La Bataille de l'eau lourde* (avec Titus Vibe-Müller). — 1948 : *Les Casse-pieds*. — 1949 : *Retour à la vie* (deux sketches) ; *Le grand rendez-vous*. — 1951 : *Les sept péchés capitaux (La Paresse)*. — 1952 : *La Fille au fouet ; Horizons sans fin*. — 1954 : *La Reine Margot ; Escale à Orly*. — 1957 : *Quand le soleil montera*.



De son meilleur film, *Horizons sans fin*, les critiques dirent : « *C'est honnête* », et Dréville répliqua : « *C'est justement cela que je veux faire, des films honnêtes* ». Mais *La Reine Margot*, est-ce tellement honnête que cela ? Concluons que Dréville est un malin honnête ou un honnête malin... selon les goûts, et grâce à lui nous nous sommes bien amusés aux petits levers ou aux grands couchers de Jeanne Moreau.

DUVIVIER Julien

Né le 8 octobre 1896 à Lille (Nord). Théâtre : acteur, régisseur, metteur en scène à l'Odéon et au Théâtre Antoine. Scénariste pour Henry Etiévant (*Crépuscule d'épouvante*, 1923). Assiste Louis Feuillade et Marcel L'Herbier. A Hollywood de 1940 à 1945.



PRINCIPAUX FILMS :

1919 : *Haceldama ou le prix du sang*. — 1922 : *Les Roquevillard*. — 1925 : *Poil de Carotte*. — 1926 : *L'Homme à l'Hispano*. — 1929 : *Au bonheur des dames*. — 1932 : *Poil de Carotte*. — 1934 : *Maria Chapdelaine*. — 1935 : *Golgotha ; La Bandera*. — 1936 : *La Belle Equipe ; Pépé-le-Moko*. — 1937 : *Carnet de bal*. — 1938 : *The Great Waltz* (Toute la ville danse, U.S.A.). — 1939 : *La Fin du jour ; La Charette fantôme*. — 1942 : *Tales of Manhattan* (Six destins, U.S.A.). — 1943 : *The Impostor* (L'Imposteur, U.S.A.). — 1946 : *Panique*. — 1947 : *Anna Karenina* (Anna Karenine, G.B.). — 1948 : *Black Jack* (Espagne). — 1949 : *Au royaume des cieux*. — 1950 : *Sous le ciel de Paris*. — 1951 : *Le Petit monde de Don Camillo* (Italie). — 1952 : *La Fête à Henriette*. — 1953 : *Le Retour de Don Camillo* (Italie). — 1954 : *L'Affaire Maurizius ; Marianne de ma jeunesse*. — 1956 : *Voici le temps des assassins ; L'Homme à l'imperméable*. — 1957 : *Pot Bouille* (en prép.).

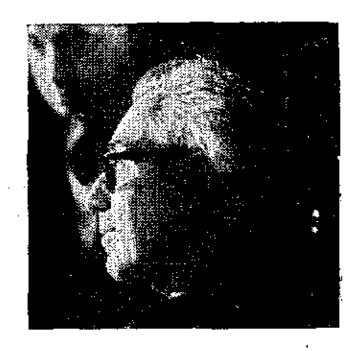
Certains vous diront que le Duvivier d'aujourd'hui ne vaut pas celui d'hier et classeront *L'Affaire Maurizius* en pleurant *Pépé-le-Moko* ; on pourrait leur renvoyer la balle en brûlant *Un carnet de bal* au nom de *Sous le ciel de Paris*. En fait, la carrière de Duvivier est à l'image d'une feuille de température aux sommets aigus et aux dégringolades vertigineuses qui, ramenée à sa valeur moyenne, témoigne d'une chaleur enviable. S'il est rare que ses films passionnent, il est encore plus rare que l'on s'y ennuie : son goût pour un certain baroquisme, culminant dans *La Fête à Henriette*, fait de lui le champion de l'inattendu, souvent intrigant, parfois agaçant. Construites en stuc plutôt que taillées dans le marbre, ses architectures ne sont pas de celles qui durent, mais les denrées périssables ne sont pas toujours les moins comestibles.

GANCE Abel

Né le 25 octobre 1889 à Paris. Etudes au collège Chaptal. Ecrit un poème (« Un doigt sur le clavier »), un mystère (« Merlin l'Enchanteur »), deux pièces (« La Dame du lac », « La Victoire de Samothrace »). Petits rôles au théâtre et au cinéma : *Molière*, de Léonce Perret, les *Max Linder* (1909-10). Scénariste (1910-11) de *Paganini, La Fin de Paganini, Le Crime de grand-père, L'Auberge rouge, Un tragique amour de Mona Lisa, Cyrano et d'Assoucy, Un clair de lune sous Richelieu*, puis de *L'Electrocuté* (1912), *L'Infirmière* (1914), *Napoléon à Sainte-Hélène* (1928), *La Reine Margot* (1954), etc. Débute dans la mise en scène en fondant sa propre maison de production. Produit *L'Atre* (Robert Boudrioz, 1920). *Livres : « J'accuse »* (1922), *« Napoléon »* (1927), *« Prisme »* (1930). Nombreux textes dans journaux et revues. Détient les brevets de plusieurs inventions techniques. Commentaire de *Lumière* (C.M., 1954). Scénariste de tous ses films ; également interprète de *Napoléon* et de *La Fin du monde*. Parmi ses projets non-aboutis, *Le Royaume de la Terre* et *La Divine tragédie*.

PRINCIPAUX FILMS (Cf. Filmographie, n° 43) :

1911 : *La Digue* (C.M.). — 1915 : *La Folie du Dr Tube* (C.M.). — 1917 : *Mater Dolorosa*. — 1918 : *La Dixième symphonie*. — 1919 : *J'accuse*. — 1921 : *La Roue*. — 1923 : *Au secours* (C.M.). — 1926 : *Napoléon*. — 1930 : *La Fin du monde*. — 1932 : *Mater Dolorosa*. — 1934 : *Napoléon* (nouvelle version sonore). — 1935 : *Le Roman d'un jeune homme pauvre ; Lucrèce Borgia*. — 1936 : *Un grand amour de Beethoven*. — 1937 : *J'accuse*. — 1939 : *Le Paradis perdu*. — 1941 : *La Vénus aveugle*. — 1942 : *Le Capitaine Fracasse*. — 1953 : *14 Juillet 1953* (C.M.). — 1954 : *La Tour de Nesle*. — 1956 : *Magirama* (série de C.M. en coll. avec Nelly Kaplan).



C'est un visionnaire et même un polyvisionaire. On peut dire de lui qu'il est le King Vidor français, mais comme on a déjà avancé que King Vidor *était* le Gance américain... Une définition doit être précise et mesurée ; Gance, à l'instar de son collègue d'outre-Atlantique, amphigourique et excessif, se prête mal à toute définition. Tout le bien que ses admirateurs pensent de son œuvre ne va jamais sans quelques restrictions, tout le mal que ses détracteurs en pensent ne va jamais sans quelque jalousie. Si Gance est bête, il l'est à la façon de Victor Hugo, comme l'Himalaya.

GREMILLON Jean

Né le 3 octobre 1902 à Bayeux (Calvados). Etudes secondaires. Etudie la musique à la Schola Cantorum. Employé d'une compagnie de transports



maritimes du Havre. Musicien des cinémas parisiens Max Linder et Palais des Glaces (1920-21). Livres : « Le Printemps de la liberté » (1948) et « L'Amour d'une femme » (1954) d'après les scénarios de ses films. Nombreux projets qu'il n'a pas réussi à faire aboutir, dont *Le Massacre des Innocents* (1946) et *La Commedia dell' Arte* (1947).

PRINCIPAUX FILMS :

1923 : *Chartres* (C.M.). — 1926 : *Tour au large* (C.M.). — 1927 : *Maldone*. — 1929 : *La Petite Lise*. — 1931 : *Pour une nuit d'amour*. — 1935 : *Valse royale*. — 1937 : *Gueule d'amour*. — 1938 : *L'Etrange M. Victor*. — 1939 : *Remorques*. — 1942 : *Lumière d'été*. — 1943 : *Le Ciel est à vous*. — 1945 : *Le six juin à l'aube* (C.M.). — 1948 : *1848* (C.M.) ; *Pattes blanches*. — 1949 : *L'Apocalypse de Saint-Sèvres* (C.M.) ; *Les Désastres de la guerre* (C.M.) ; *Les Charmes de l'existence* (en coll. avec Pierre Kast, C.M.). — 1950 : *L'Etrange Mme X*. — 1951 : *Alchimie* (C.M.) ; *Caf' conc'* (C.M.). — 1953 : *L'Amour d'une femme* ; *Astrologie* (C.M.). — 1956 : *La Maison des images* (C.M.).

Depuis 1953 Jean Grémillon n'a pas réalisé de longs métrages ; cependant *Remorques*, *Lumière d'été* et *Le Six Juin à l'aube* suffisent à assurer sa renommée. Mais de celui qui, après la Libération, était considéré comme le plus complet des réalisateurs français, on espérait mieux encore, et surtout qu'il donne à notre écran cette sorte de conscience sociale qui lui manque toujours. Sa culture et sa modération lui auraient permis sans doute de remplir ce rôle délicat. Mais les impératifs de la production en décidèrent autrement et le caractère entier de Grémillon fit le reste. Les demi-solutions ne lui conviennent pas, ce qu'illustrent ses trois derniers films, encore que *L'Amour d'une femme* méritât meilleur accueil.

GREVILLE Edmond-T.

Né le 20 juin 1906 à Nice (Alpes-Maritimes). Etudes secondaires. Journaliste (« Comœdia », « Paris-Soir », « L'Intransigeant », « Vu »). Romans : « Supprimé par l'ascenseur », « Chantegrenouille ». Pièces : « Oiseaux des saxophones », « Colin-Maillard ». Réalise des films publicitaires à partir de 1927. Assistant d'Ewald-André Dupont (*Piccadilly*, G.B., 1929), Jacques de Baroncelli, Abel Gance, Augusto Genina. Acteur dans *Sous les toits de Paris* (René Clair, 1930). Réalise quelques courts métrages entre 1931 et 1933.

PRINCIPAUX FILMS :

1931 : *Le Train des suicidés*. — 1933 : *Remous*. — 1935 : *Princesse Tam-Tam*. — 1936 : *Mademoiselle Docteur* (G.B.). — 1938 : *Veertig yaren* (Hollande). — 1939 : *Menaces* ; *Forty years queen* (G.B.). — 1941 : *Fiesta* ; *Une femme dans la nuit*. — 1945 : *Dorothée cherche l'amour*. — 1946 : *Pour une nuit d'amour*. — 1947 : *Le Diable souffle*. — 1948 : *Noose, but not in vain* (G.B.). — 1949 : *The romantic age* (G.B.). — 1950 : *Im banne der Madonna* (All.). — 1953 : *L'Envers du Paradis*. — 1954 : *Le Port du désir*. — 1955 : *Tant qu'il y aura des femmes*. — 1956 : *Je plaide non coupable*.



Il fut longtemps un cinéaste maudit. L'insuccès de *Remous*, œuvre intéressante et personnelle, obligea son auteur à une carrière heurtée et, somme toute, peu significative. Il pense que le sexe mène le monde et, chose curieuse, n'a aucun sens de l'érotisme. On pût croire qu'il prenait un nouveau départ lorsqu'il réalisa, d'après Zola, *Pour une nuit d'amour*, film d'une grande ambition. Nouvel insuccès. Depuis, il essaye de faire ce dont il est absolument incapable : des films commerciaux. Personne n'a envie d'ironiser sur le cas de Gréville, qui est fort mélancolique.

GUITRY Sacha

Né le 21 février 1885 à Saint-Pétersbourg (Russie). Renvoyé de onze institutions et collèges parisiens. Acteur amateur dès l'âge de cinq ans, professionnel à quatorze ans ; joue à la Renaissance que dirige son père, puis en province. Journaliste et caricaturiste d'occasion. Entre 1902 et 1956 écrit 142 pièces et opérettes à succès que, pour une partie, il jouera, mettra en scène et portera lui-même à l'écran. A écrit plusieurs poèmes, récits, recueils de souvenirs (« De Jeanne d'Arc à Philippe Pétain », « Soixante jours en prison » qu'il écrit à Drancy en 1945, etc.). A raconté ses mémoires à la radio et à la télévision. Possède chez lui un musée très riche en tableaux, manuscrits, objets rares. Au cinéma : acteur (*Le Roman d'amour et d'aventure*, 1917) ; scénariste (*Le Blanc et le Noir*, 1931 ;



L'Accroche-cœur, 1938 ; *Les Trois font la paire*, 1957, qu'il signe mais ne tourne pas). Scénariste de tous ses films, qu'il interprète lui-même pour la plupart.

PRINCIPAUX FILMS :

1919 : *Ceux de chez nous* (M.M.). — 1935 : *Pasteur*. — 1936 : *Le Nouveau Testament* ; *Le Roman d'un tricheur* ; *Faisons un rêve*. — 1937 : *Les Perles de la couronne* (en coll. avec Christian-Jaque). — 1938 : *Quadrille* ; *Désiré*. — 1939 : *Ils étaient neuf célibataires*. — 1942 : *Le Destin fabuleux de Désirée Clary*. — 1947 : *Le Comédien*. — 1948 : *Le Diable boiteux*. — 1949 : *Aux deux colombes* ; *Toâ* ; *Le Trésor de Cantenac*. — 1950 : *Tu m'as sauvé la vie* ; *Deburau*. — 1951 : *La Poison* ; *Adhémar ou le jouet de la fatalité* (en coll. avec Fernandel). — 1952 : *Je l'ai été trois fois* ; *La Vie d'un honnête homme*. — 1953 : *Si Versailles m'était conté*. — 1954 : *Napoléon*. — 1955 : *Si Paris nous était conté*. — 1956 : *Assassins et Voleurs*.

Fort déprécié par les uns, porté aux nues par les autres. Ce qui a fait sa gloire ne lui survivra pas : plaisanteries mégalomanes et boulevarderies soi-disant cyniques ne tiennent plus à la deuxième vision ni à la deuxième lecture. Mais on ne le louera jamais assez pour l'essentiel : il est avant tout metteur en scène de cinéma. Janseniste à sa manière il se refuse toute tricherie technique, tout artifice extérieur : chaque effet repose sur l'expression d'un acteur et le moindre de ses gestes est élégant au second degré. Oublions ses fadaises historiques puisque, à ses meilleures heures, l'auteur du *Comédien* et d'*Assassins et Voleurs* nous montre qu'il sait où se cache la spécificité du cinéma.

HABIB Ralph

Né le 29 juin 1912 à Paris. Etudes secondaires. 1933 : chef de plateau chez Pathé. 1938 : sous-directeur de la société fermière des Studios St-Maurice. Découpage technique de *Panique* (Julien Duvivier, 1946). Scénario de *Si cette histoire vous amuse* (C.M., 1946). Directeur de production de *Contre-enquête* (Jean Faurez, 1946), *Neuf garçons, un cœur* (Georges Freedland, 1947), *Si jeunesse savait* (André Cerf, 1947). Assistant de Jean Dréville (*Le grand rendez-vous*, 1949) et de Jean-Paul Le Chanois (*La belle que voilà*, 1949). Ecrit le sujet de *Libre comme l'air* (C.M., 1951).



FILMS :

1950 : *Rue des Saussaies.* — 1952 : *La Forêt de l'adieu.* — 1953 : *Les Compagnes de la nuit ; La Rage au corps ; Crainquebille.* — 1954 : *Secrets d'alcôve* (un sketch). — 1955 : *Les Hommes en blanc.* — 1956 : *La Loi des rues ; Club de femmes.* — 1957 : *Escapade.*

Il suffit de voir Françoise Arnoul dans d'autres films que les siens pour deviner que le talent n'est pas ce qui étouffe Ralph, lequel n'est pas un gentleman et ne cambriole jamais que les idées des autres. Ceci dit, comme on dit en Afrique du Nord, Ralph Habib a du *métier*. Il sait distinguer un champ d'un contre-champ et tous ses raccords sont justes. Le grand public lui en sait gré d'ailleurs, qui fait le succès de ses nombreux films.

HOSSEIN Robert

Né en 1927 à Paris, d'un père français et d'une mère russe. Abandonne ses études pour le théâtre dès l'âge de quatorze ans. Il suit les cours de Tania Balachova, René Simon, Jean Marchat, Douking, Raymond Rouleau. Devient acteur. A 18 ans, écrit deux pièces tout en exerçant divers métiers (garçon de restaurant, aide dans une quincaillerie, vendeur de journaux) : « Les Voyous » et « Responsabilité limitée ». Puis metteur en scène au Grand Guignol : « Les Salauds vont en enfer », « Dr. Jekyll et Mr. Hyde », « La Chair de l'orchidée ». Ecrit, met en scène et joue au théâtre « Vous qui nous jugez » (1957). Acteur de cinéma : *Du Rififi chez les hommes* (Jules Dassin, 1954), *Série Noire* (Pierre Foucaud, 1955), *Crime et Châtiment* (Georges Lampin, 1956), *Sait-on jamais...* (Roger Vadim, 1957), *Méfiez-vous, fillettes* (Yves Allégret, 1957). Ecrit et interprète lui-même ses films.



FILMS :

1955 : *Les Salauds vont en enfer.* — 1956 : *Pardonnez nos offenses.*

Il est facile, trop facile, de dire du mal de Robert Hossein : l'absence de métier dans ses deux films crève l'écran avec une évidence qui vous laisse pantois. Aussi, remercions-le d'avoir tenté de secouer l'apathie des producteurs en abordant des sujets réputés difficiles, mais fustigeons-le de n'avoir réussi qu'à durcir les préjugés de ces mêmes producteurs.

JOANNON Léo

Né le 21 août 1904 à Aix-en-Provence (Bouches-du-Rhône). Etudes de droit. Romancier : « Nostalgie », etc... Régisseur pour Gaumont, puis pour Ciné-Romans. Caméraman, scénariste *(Nostalgie, Saxophone Suzy, Jours d'angoisse).* Assistant d'Augusto Genina, Georg Wilhelm Pabst et Carmine Gallone. Spécialiste de l'optique, de la photo et de la mécanique cinématographique. Tient un petit rôle dans ses derniers films.



FILMS :

1930 : *Adieu, les copains ; Douaumont.* — 1932 : *Suzanne.* — 1933 : *Six cents mille francs par mois.* — 1935 : *Quelle drôle de gosse ; La Traversée de l'Atlantique.* — 1937 : *Vous n'avez rien à déclarer.* — 1938 : *Alerte en Méditerranée.* — 1939 : *L'Emigrante.* — 1941 : *Caprices.* — 1942 : *Le Camion blanc.* — 1943 : *Lucrèce ; La Collection Ménard ; Le Carrefour des enfants perdus.* — 1949 : *Le 84 prend des vacances.* — 1950 : *Atoll K.* — 1951 : *Drôle de noce.* — 1953 : *Le Défroqué.* — 1955 : *Le Secret de Sœur Angèle.* — 1956 : *L'Homme aux clefs d'or.*

Dans son œuvre, le pire côtoie le moins pire. Mais il est scénariste avant tout, de cœur et d'esprit, ce qui est dire ses limites. Il ne manque pourtant pas d'idées originales lorsqu'il sait freiner ses ambitions théologiques. Les scénarios les plus prosaïques sont donc ce qui lui convient le mieux. Témoin cet *Homme aux clés d'or*, qui, dans l'analyse de la mesquinerie, n'était pas dénué d'une certaine vigueur. Autre mérite : aucun cinéaste en France n'avait eu le courage de donner à Pierre Fresnay le seul rôle où cet acteur puisse faire preuve de génie : celui de concierge. Bravo, Léo !



JOFFE Alex

Né le 18 décembre 1918 à Paris. Elève de l'Ecole Technique de Photo et de Cinéma. Assistant-opérateur d'Eugène Shuftan, T. Pahle, Fred Langenfeld, Victor Armenise, Louis-Henri Burel, Michel Kelber et Henri Alekan. Secrétaire particulier de Jean Aurenche pendant deux ans. Scénariste de *Ne le criez pas sur les toits* (1942) : *Florence est folle* (Georges Lacombe, 1944) ; dont il tire une pièce de théâtre, « Chère Florence » ; *Christine se marie* (René Le Henaff, 1945) ; *La Fille du Diable* (Henri Decoin, 1945) ; *Tant que je vivrai* (Jacques de Baroncelli, 1945) ; *Adieu chérie* (Raymond Bernard, 1946) ; *L'assassin n'est pas coupable* (René Delacroix, 1946) ; *Millionnaires d'un jour* (André Hunebelle, 1949) ; *Le 84 prend des vacances* (Léo Joannon, 1949) ; *Trois télégrammes* (Henri Decoin, 1950) ; *Sans laisser d'adresse* (Jean-Paul Le Chanois, 1950) ; *Nous irons à Monte-Carlo* (Jean Boyer, 1951) ; *Seul dans Paris* (Hervé Bromberger, 1951) ; *Le Désir et l'Amour* (Henri Decoin, 1951) ; *Femmes de Paris* (Jean Boyer, 1953) ; *Je reviendrai à Kandara* (Victor Vicas, 1956).

FILMS :

1946 : *Six heures à perdre* (en coll. avec Jean Lévitte) ; *Une Rue* (C.M.). — 1952 : *Lettre ouverte.* — 1955 : *Les Hussards ; Les Assassins du Dimanche.* — 1957 : *Les Fanatiques* (en prép.).

Joffé est à la fois un poète et un réaliste. Son œuvre est fondée principalement sur deux thèmes : le dépaysement (un autobus parisien en rase campagne, un villageois seul dans Paris) et le cas de conscience de la faute professionnelle (*Lettre ouverte* et *Les Assassins du dimanche*). Ses sujets frôlent le mélodrame mais sont des vaudevilles. Le plus gros reproche qu'on peut lui faire, c'est de méconnaître cet art de l'ellipse si cher à Lubitsch. Mais en fin de compte, Joffé est un Mack Sennet revu par Labiche.

LAMPIN Georges

Né à St-Pétersbourg (Russie). Etudes de droit. Acteur et régisseur de théâtre à Moscou. Vient à Paris et à New York avec la troupe Nicolas Balieff pour y jouer « La Chauve-Souris ». Fixé à Paris, fait du cinéma : acteur *(Ce cochon de Morin, Kean, Ordonnance)*, assistant d'Abel Gance *(Napoléon*, 1926), de René Clair *(Les deux timides*, 1928 ; *Le Million*, 1931 ; *A nous la liberté*, 1931), de Germaine Dulac, Jacques Feyder, Marcel L'Herbier, S. Sandberg, Malikoff, etc.



Directeur de production entre 1933 et 1944 pour l'U.F.A. puis pour Scalera (films de L'Herbier : *La Comédie du bonheur ; L'honorable Catherine*, etc.).

FILMS :

1946 : *L'Idiot*. — 1947 : *L'éternel conflit*. — 1949 : *Le Paradis des pilotes perdus ; Retour à la vie* (un sketch). — 1950 : *Les Anciens de Saint-Loup ; Passion*. — 1951 : *La Maison dans la dune*. 1952 : *Suivez cet homme*. — 1956 : *Crime et Châtiment*.

Un Russe très parisien et (artistiquement) pas tellement français. Ce côté slave, montparno et pas du tout cartésien, il lui faudrait l'assumer avec plus d'outrance pour échapper au dostoïewskisme à bon marché. L'échec de *Crime et Châtiment* terni rétrospectivement le souvenir de *L'Idiot*. Lyon n'est pas Moscou et Spaak n'a pas le souffle russe. De part et d'autre de l'Oder le cinéma ne peut-être que soviétique ou pas soviétique. Même De Santis, qui avait du muscle, s'y est fortement cassé le nez.

LA PATELLIERE Denys de

Né à Nantes en 1921. Prépare St-Cyr. Métiers divers : repique des betteraves, travaille dans un haras, coupe du bois en montagne. Maquisard, fait partie de l'armée de libération. 1945-47 : ouvrier dans un laboratoire (développement, tirage). Monteur aux *Actualités Françaises*. Monte également de nombreux documentaires et *Alice au pays des merveilles* (Lou Bunin, 1948) à la réalisation duquel il collabora activement. Assistant de nombreux films, dont ceux de Maurice Labro (*L'héroïque Monsieur Boniface*, 1949), Georges Lacombe (*Prélude à la gloire*, 1949), Richard Pottier, René Le Hénaff, Georges Lampin (*Suivez cet homme*, 1952). Travaille à plusieurs scénarios pour Leo Joannon. Scénariste et assistant du *Défroqué* (1953) du même Joannon.



FILMS :

1955 : *Les Aristocrates*. — 1956 : *Le Salaire du pêché*. — 1957 : *Retour de manivelle ; Les Œufs de l'autruche* (en prép.).

En deux films il a su s'imposer auprès des producteurs comme un metteur en scène de « qualité ». *Les Aristocrates* sont avant tout une excellente opération commerciale et nous dirons, sans intention méchante à l'encontre d'un comédien digne d'estime, que la présence trop envahissante de P. Fresnay empêchait cette œuvre soignée d'être autre chose. *Le Salaire du péché* manifeste bien d'autres ambitions et qui sont couronnées de succès pendant le premier tiers du film. Après les choses se gâtent. La Patellière en est à son troisième film et il est probable qu'il ne s'arrêtera pas en si bon chemin. Entre l'académisme tranquille qui le guette et des intentions plus fortes (cf. l'influence d'Hitchcock et d'Astruc dans *Le Salaire*) il lui faudra choisir... et contre l'académisme s'il veut faire partie du nouveau peloton de tête du cinéma français. Sinon, gare au retour de manivelle.

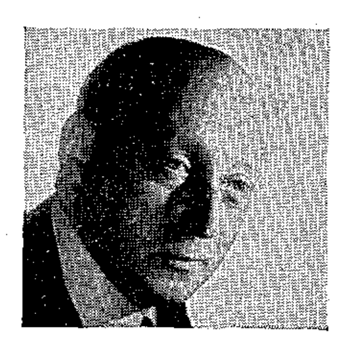
LE CHANOIS Jean-Paul

Né le 25 octobre 1909 à Paris. De son vrai nom J.-P. Dreyfus. D'ascendances bretonnes, irlandaises et alsaciennes. Licencié en droit, en philosophie. Commence ses études de médecine, les interrompt : marin, électricien, ouvrier agricole, travailleur en usine, représentant, typographe, garçon de restaurant, secrétaire de rédaction à « La Revue du Cinéma », auteur de chansons (pour Edith Piaf, Marie Bizet, Renée Lebas, Yves Montand). Fait le tour du monde. Acteur de *L'affaire est dans le sac* (Pierre Prévert, 1931), adjoint à la direction de la Sté Pathé, monteur (*La Dame de Chez Maxim's*, 1933 ; *Koenigsmark*, *L'Equipage*, 1935 ; *La Marseillaise*, 1937 ; *De Mayerling à Sarajevo*, 1939). Assistant d'Alexandre Korda, Julien Duvivier (*Poil de carotte*, 1932 ; *Le petit roi*, 1933 ; *Le Paquebot Tenacity*, 1933), de Maurice Tourneur, Max Ophüls, Anatole Litvak, de Jean Renoir (*La Marseillaise*, 1937). Scénariste de *L'irrésistible rebelle* (1939); *Picpus ; Huit hommes dans un château ; Le Moussaillon* (1942) ; *Cécile est morte ; 25 ans de bonheur* (1943) ; *La Main du Diable ; La Fille aux yeux gris* (1945) ; *L'Idole* (dial. uniquement, 1947) ; *La Dame d'onze heures* (1947) ; *L'Impasse des deux anges* (1948) ; *Fandango* (1948) ; *Marlène* (1949) ; *La Maison dans la dune* (1951) ; *Douze heures de bonheur* (1952). Egalement travaux de doublage, adaptations françaises.

FILMS :

1938 : *Une Idée à l'eau* (C.M.). — 1946 : *Monsieur Ludovic ; Au cœur de l'orage*. — 1948 : *L'Ecole buissonnière*. — 1949 : *La Belle que voilà*. — 1950 : *Sans laisser d'adresse*. — 1951 : *Agence matrimoniale*. — 1953 : *Le Village magique*. — 1954 : *Papa, Maman, la bonne et moi*. — 1955 : *Les Evadés ; Papa, Maman, ma femme et moi*. — 1956 : *Le Cas du Docteur Laurent*. — 1957 : *Les Misérables* (en prép.).

Il croit à la « gentillesse » et fut secrétaire de rédaction de La Revue du Cinéma. Est-ce possible ?



Sa carrière s'inscrit à l'intérieur de ce plaisant paradoxe. Les deux généraux Prévert ont joué un rôle dans sa vocation, puis il a choisi la vérité ou plutôt : les petites vérités. Il a sa place dans le cinéma français au même titre que papa, maman et la bonne. Son dernier film, une mesure audessus, est réellement courageux, car l'accouchement sans douleur ce n'est pas encore très populaire du côté du Fouquet's. Son métier, son habileté dans le tournage, ses succès ne lui ont pas tourné la tête, puisqu'il a tenté cette aventure pas tellement « commerciale ». Cette bonne cause, défendue par un film sans détours, mérite toutes les sympathies.

LEENHARDT Roger

Né le 23 juillet 1903 à Paris. Radioreporter, critique littéraire, romancier, monteur, critique cinématographique de « Esprit », des « Lettres Françaises » et de « Fontaine ». Président des Films du Compas (courts métrages). Président des Journées du Cinéma. A produit de nombreux films pour sa propre compagnie. Scénariste de *L'Amour autour de la maison* (Pierre de Hérain, 1946).

PRINCIPAUX FILMS :

1934 : *L'Orient qui vient* (C.M.). — 1940 : *Fêtes de France* (C.M.). — 1943 : *Le Chant des ondes* (C.M.). — 1946 : *Naissance du cinéma* (C.M.). — 1947 : *Les Dernières vacances*. — 1948 : *Entrez dans la danse* (C.M.). — 1950 : *La Fugue de Mahmoud* (C.M.). — 1951 : *Victor Hugo* (C.M.). — 1954 : *François Mauriac* (C.M.) ; *Louis Capet* (C.M.).

Le plus subtil théoricien de cinéma en France. Il méprise les paradoxes, mais il en fait. Il méprise les faux arguments, mais il en donne. Il méprise le cinéma, mais il l'aime. Il n'aime pas les bons films, mais il en tourne.





L'HERBIER Marcel

Né le 23 avril 1890 à Paris. Licencié en droit et ès lettres ; diplômé de l'Ecole des Hautes Etudes Sociales. Poète (« Le Jardin des jeux secrets »), auteur dramatique (« L'Enfantement du mort »), essayiste (« Intelligence du cinématographe », 1946), conférencier, journaliste (« Paris Midi », « Comœdia », « Opéra », « Le Monde »). Nombreuses émissions de radio et de télévision. Scénariste de *Torrent* (1918) et de *Bouclette* (1918). Supervise *Le Marchand de plaisir* (1923) et *La Galerie des monstres* (1924) de Jaque Catelain. Une dizaine d'autres films en tant que directeur artistique.

PRINCIPAUX FILMS :

1918 : *Rose France.* — 1920 : *L'homme du large.* — 1921 : *El Dorado.* — 1922 : *Don Juan et Faust.* — 1923 : *L'Inhumaine.* — 1925 : *Feu Mathias Pascal.* — 1927 : *L'Argent.* — 1931 : *Le Mystère de la chambre jaune ; Le Parfum de la dame en noir.* — 1935 : *Veille d'armes ; La Route impériale.* — 1936 : *La Porte du large.* — 1937 : *La Citadelle du silence ; Forfaiture.* — 1938 : *La Tragédie impériale ; Adrienne Lecouvreur ; Entente cordiale.* — 1939 : *La Comédie du bonheur.* — 1941 : *Histoire de rire.* — 1942 : *La Nuit fantastique ; L'Honorable Catherine ; La Vie de bohême.* — 1945 : *Au petit bonheur.* — 1946 : *L'Affaire du collier de la reine.* — 1947 : *La Révoltée.* — 1949 : *Les Derniers jours de Pompeï.* — 1953 : *Le Père de mademoiselle.*

A voué sa vie au septième art. La place qu'il conserve aujourd'hui, il la doit plus, sans doute, à ses nombreuses activités en faveur du cinéma qu'à une œuvre cinématographique abondante, mais qui appartient au passé. Soucieux de vulgariser « l'intelligence du cinématographe », surtout auprès des jeunes, qui sont justement ceux qui ignorent le plus ses films — à part peut-être *L'Honorable Catherine* — il a parcouru un long itinéraire, inauguré dans l'avant-garde (*Villa Destin, Don Juan et Faust, L'Inhumaine*), qui méritait mieux que de se terminer sur *Les Derniers jours de Pompeï* et *Le Père de Mademoiselle*. Mais il a des projets à la Télévision, où il ne désespère pas de retrouver « l'innocence d'*Eldorado* ».

MANUEL Jacques

Né le 3 septembre 1897 à Paris. Licencié en droit. Assistant de L'Herbier à partir de 1925, puis monteur (*Le Mystère de la chambre jaune, 1931*). Créateur de costumes pour de nombreuses pièces de théâtre et pour de nombreux films dont il fut assez souvent l'assistant et le monteur : *L'Argent* (1927), *Le Parfum de la dame en noir* (1931), *Veille d'armes* (1935), *La Porte du large* (1936), *Adrienne Lecouvreur* (1938), et quelques autres œuvres de M. L'Herbier. Costumes de *Jeunes filles en détresse* (G. W. Pabst, 1939), *Vautrin* (1943), *Le Père Goriot* (1944) et *Le Capitan* (1945), tous de Robert Vernay. Professeur à l'I.D.H.E.C. (section costumes) jusqu'en 1951. A écrit dans la « Revue du Cinéma » : « David Wark Griffith » (1946) et dirige le numéro spécial « L'Art du costume à l'écran » (1949).

FILMS :

1947 : *Une grande fille toute simple.* — 1949 : *Julie de Carneilhan.*



N'a pas joué dans le cinéma français de l'immédiat après-guerre le rôle que lui méritait son expérience, sa culture, son goût sûr et raffiné. Son premier film a des tas de qualités que l'ensemble ne résume pas. Le second valait mieux qu'un accueil tiède. C'est non seulement un document très authentique sur telle fraction de la société de telle époque, c'est aussi l'un des meilleurs rôles qu'ait jamais eu Edwige Feuillère enfin exactement adéquat au personnage qu'elle incarne. Chez Jacques Manuel l'esthétisme et le goût s'appuient sur la connaissance... et, entre autres, celle profonde du cinéma américain. Alors ? Regrettons que sa nonchalance hautaine de grand seigneur l'ait écarté de la mêlée.

MELVILLE Jean-Pierre

Né le 20 octobre 1917. De son vrai nom Jean-Pierre Grunbach. Etudes secondaires. Représentant de commerce. En Angleterre pendant la guerre 1939-1945. A son retour, fonde la Société Melville Productions, pour laquelle il réalise ses trois premiers films. Egalement réalisateur à la Télévision française.

FILMS :

1945 : *24 heures de la vie d'un clown* (CM). — 1947 : *Le Silence de la mer.* — 1949 : *Les Enfants terribles.* — 1953 : *Quand tu liras cette lettre.* — 1956 : *Bob le flambeur.*



Ses deux derniers films *Quand tu liras cette lettre* et *Bob le Flambeur* sont moins appréciés que ses deux premiers, *Le Silence de la Mer* et *Les Enfants terribles;* pourtant, bien que privés d'un support littéraire, ils n'en sont pas indignes. On y discerne une certaine qualité de lyrisme dans la conduite du récit. Melville est sans doute davantage un producteur qu'un metteur en scène. Le meilleur de son inspiration, il le doit peut-être à son souci d'économie. Il tourne avec des acteurs de second plan et les dirige admirablement, il utilise des extérieurs réels et les montre comme nul ne les a montrés. Si Jean-Pierre Melville n'a rien à dire, il le dit très bien.

MICHEL André

Né le 7 novembre 1910 à Paris. Licence en droit. Critique cinématographique. Assistant de Gregori Rappaport, Henri Diamant-Berger, Georg-Wilhelm Pabst, Ludwig Berger, Curtis Bernhardt. En 1944, fonde et dirige avec Henri Alekan le Service Cinématographique du Comité d'Action de la Résistance. Directeur-gérant de la Société de production La Lanterne Magique.

FILMS :

1944 : *10 minutes sur les F.F.I.* (CM). — 1945 : *La Rose et le Réséda* (CM). — 1947 : *Sport et Parapluie* (CM). — 1948 : *Combat sans haine* (CM, Suisse). — 1949 : *Edgar et sa bonne* (CM). — 1950 : *Braque* (CM) ; *Maroc d'aujourd'hui* (CM). — 1951 : *Trois femmes.* — 1955 : *La Sorcière.* — 1957 : *Les Joues en feu* (en prép.).

Peu à peu il se fait sa place au soleil. Appuyé sur le ciment armé d'Aurenche et Bost, il va faire



son premier « grand film » et nous serions bien embarrassé de prévoir ce qu'il sera. Il a fait preuve maintes fois de qualités diverses dont on ne peut encore déterminer le lieu géométrique. *La Sorcière* où le bon alternait avec le solide et le solide avec l'inutile a connu le succès nécessaire et suffisant pour que la production lui fasse confiance et le traite comme un « grand ». Cet optimiste se rend-il compte qu'il joue gros et que la prudence ne paie pas. Nous prions pour lui.

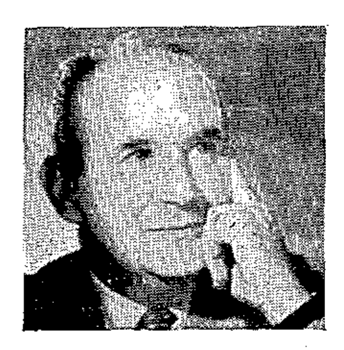
MOGUY Léonide

Né le 14 juillet 1900 à St-Pétersbourg (Russie). De son vrai nom Léonide Maguilevsky. Etudes à Odessa : docteur en droit. Séjour aux Studios Dimitri Kharitonoff (1918-1923). A Kiev, chef de service des actualités et des courts métrages d'Ukraine, puis à Moscou, directeur du laboratoire du film scientifique (1923-1928). Y réalise quelques films. S'établit en France. 1935 : Collaborateur technique de *Baccara*. 1940-1947 : Séjour à Hollywood. 1952 : Supervise en Italie *Piccole Mamme* (L'Enfant d'une autre).

FILMS :

1936 : *Le Mioche*. — 1938 : *Prison sans barreaux ; Conflit*. — 1939 : *Je t'attendrai*. — 1940 : *L'Empreinte du Dieu ; Two women* (U.S.A.). — 1942 : *The Night is Ending* (U.S.A.). — 1943 : *International Zone* (U.S.A.) ; *Paris after Dark* (U.S.A.) ; *Action in Arabia* (U.S.A.). — 1945 : *Whistle Stop* (Tragique rendez-vous) (U.S.A.). — 1947 : *Bethsabée*. — 1949 : *Domani e troppo Tardi* (Demain, il sera trop tard, Italie). — 1951 : *Domani e un Altro Giorno* (Demain est un autre jour, Italie). — 1953 : *Les Enfants de l'Amour*. — 1956 : *Le long des trottoirs*. — 1957 : *Donnez-moi ma chance*.

Ce dénicheur d'étoiles est, au cinéma, ce que Raymonde Machard est à la littérature. Il fait dans le mélo social et rafle régulièrement les prix au Référendum de Vichy. Pas un seul de ses films qui soit vraiment sincère, pas un seul qui ne soit un tantinet pornographique. Quelle collection de fillettes déflorées et de fesses à l'air ! Ce genre bien particulier, qui consiste à montrer aux jeunes filles ce qu'il ne faut pas faire en montrant aux spectateurs des jeunes filles qui font justement ce qu'il ne faut pas faire, soulève le cœur des moins délicats... mais les distributeurs, dit-on, y trouvent leur compte.



PAGNOL Marcel

Né le 25 février 1895 à Aubagne (Bouches-du-Rhône). Fils d'instituteur. Licencié en anglais, professeur d'anglais en province, puis à Paris. Fondateur et directeur de la revue littéraire « Fortunio » (ou « Les Cahiers du Sud », 1911), des « Cahiers du Film » (1932). Livres : « La Petite Fille aux yeux sombres », « Pirouettes », « Premier amour » ; autres livres tirés des scénarios de ses films : « Les Lettres de mon moulin », etc. Auteur dramatique : « Catulle », « Ulysse chez les Phéniciens », « Les Marchands de gloire » (1925) ; « Direct au cœur », « Jazz » (1926) ; « Topaze » (1928) ; « Marius » (1929) ; « Fanny » (1931) ; « César » (1936) ; « Judas » (1955). Scénariste de *Marius* (Alexander Korda, 1931), *Fanny* (Marc Allégret, 1932), *Topaze* (Louis Gasnier, 1932). Producteur-dialoguiste de *Toni* (Jean Renoir, 1934), *Tartarin de Tarascon* (Raymond Bernard, 1934), *Monsieur Brotonneau* (1939). Dialogues du *Rosier de Mme Husson* (1950). Fonde en 1932 la Société des Films Marcel Pagnol : producteur et scénariste de toute son œuvre filmée. Membre de l'Académie Française depuis 1947.



FILMS :

1933 : *Direct au cœur* (M.M.) ; *Léopold le bien-aimé* (M.M.) ; *Le Gendre de M. Poirier* (M.M.). — 1934 : *Le Voyage de M. Perrichon* (M.M.) ; *Joffroi* (M.M.) ; *L'Article 330* (M.M.) ; *Angèle*. — 1935 : *Merlusse* (M.M.) ; *Cigalon* (M.M.). — 1936 : *César*. — 1937 : *Regain*. — 1938 : *Le Schpountz ; La Femme du boulanger*. — 1940 : *La Fille du puisatier*. — 1941 : *La Prière aux étoiles* (inachevé). — 1945 : *Naïs*. — 1948 : *La Belle Meunière*. — 1950 : *Topaze*. — 1952 : *Manon des sources*. — 1954 : *Les Lettres de mon moulin*.

Généralement méprisé des purs cinéphiles, connaît depuis quelque temps un regain d'intérêt. A vrai dire, on ne sait qu'en penser. Très souvent, insupportable, misérabiliste et bâcleur, il surprend favorablement au moment où nous nous y attendions le moins : *Manon des Sources* et *Les Lettres de mon Moulin*, aux meilleurs moments, nous rappellent *Angèle* plutôt que *La fille du puisatier*.

PINOTEAU Jack

Né le 23 septembre 1923 à Clairfontaine (S.-et-O.). Fils du directeur de production Lucien Pinoteau. Elève de l'Ecole des Arts Appliqués. Assistant de Marcel Carné, Julien Duvivier, Emil E. Reinert, Henri Calef, Jacqueline Audry, etc. Conseiller technique des *Sergents du Fort-Carré* (1951), *Un jour avec vous* (1951), *Une gosse « sensass »* (1957).



FILMS :

1948 : *Les Petits Poulbots* (CM). — 1949 : *Bouzaréha* (CM) ; *Les Bêtes, ces inconnues* (CM). — 1951 : *Ils étaient cinq*. — 1953 : *Le Grand Pavois*. — 1957 : *L'Ami de la famille*.

Son refus de la facilité le mène à opter pour la complexité : erreur de calcul. Il est louable de se donner du mal, encore faut-il ne pas gaspiller ses efforts ; plutôt que de perdre un temps précieux à régler un mouvement d'appareil subtil, mieux vaut faire dix pages du script en un seul plan fixe et soigner particulièrement le jeu des acteurs, surtout lorsqu'on veut tenter de réussir une comédie, et ce n'est pas Cukor qui nous démentira. Il doit apprendre à sérier les problèmes, à trouver pour chacun la solution adéquate : il en est capable.

PREVERT Pierre

Né le 26 mai 1906 à Neuilly-sur-Seine (Seine). Frère de Jacques. Etudes primaires. Projectionniste chez Erka. Travaille ensuite dans la publicité et la distribution (1925-1928). Acteur : *La Joie d'une heure* (André Cerf, 1928) ; *Le Petit Chaperon rouge* (Alberto Cavalcanti, dont il est l'assistant, 1929) ; *L'Age d'or* (Luis Bunuel, 1930) ; *Baleydier* (Jean Mamy, 1931, également assistant) ; *La Pomme de terre* (Yves Allégret, CM, 1934) ; *Mollenard* (Robert Siodmak, 1935) ; *Les Deux timides* (Yves Allégret, 1941) ; *Le Soleil a toujours raison* (Pierre Billon, 1941) ; *Félicie Nanteuil* (Marc Allégret, 1942), et dans ses propres films. Assistant de Denise Tual-Batcheff, Jean Mamy, Jean Renoir (*La Chienne*, 1931), Marc Allégret (*La Petite Chocolatière*, 1931 ; *Fanny*, 1932 ; *L'Hôtel du libre échange*, 1934) ; Richard Pottier (*Un Oiseau rare*, 1934 ; *Fanfare d'amour*, 1935 ; *Disque 413*, 1937 ; *27, rue de la Paix*, 1937 ; *Lumières de Paris*, 1938), Marcel Carné (*Drôle de drame*, 1937), Robert Siodmak (*Mollenard*, 1935), Maurice Gleize (*Le Récif de corail*, 1939). Découpage de *Lady Paname* (Henri Jeanson, 1949). Pendant la guerre, joue en Zone Sud avec sa compagnie « Domino » de Marcel Achard. Depuis 1952, se consacre à son cabaret, « La Fontaine des quatre saisons ».



FILMS :

1932 : *L'Affaire est dans le sac.* — 1935 : *Le Commissaire est bon enfant* (en coll. avec Jacques Becker). — 1943 : *Adieu, Léonard.* — 1947 : *Voyage surprise.*

A joué un rôle important dans la carrière de son frère et donc dans l'évolution du cinéma français. Aurait pu aussi être le chef de file d'un nouveau cinéma comique, en puissance dans tous ses films. L'échec de *Voyage-Surprise* a marqué un arrêt alors que ce film charmant, poétique et maladroit aurait dû donner un départ.

RENOIR Jean

Né le 15 septembre 1894 à Paris. Fils du peintre Auguste Renoir. Etudes secondaires. Se destine à la carrière militaire, mais y renonce après avoir été blessé pendant la Grande Guerre. Devient potier. Epouse Catherine Hessling, vedette de ses premiers films. Producteur et scénariste d'*Une vie sans joie* (Albert Dieudonné, 1924). Interprète de *La p'tite Lili* (1927) et du *Petit Chaperon rouge* (1928) d'Alberto Cavalcanti, ainsi que de certains de ses propres films (*Une partie de campagne, La Bête humaine, La Règle du jeu*). Au théâtre, met en scène « Jules César » (1954) et « Orvet » (1955) dont il est aussi l'auteur. Est en train d'écrire un livre de souvenirs sur son père.



PRINCIPAUX FILMS (Cf filmographie n° 8) :

1924 : *La Fille de l'eau.* — 1925 : *Nana.* — 1928 : *La Petite Marchande d'allumettes* (C.M.). — 1929 : *Tire au flanc ; Le Tournoi.* — 1931 : *La Chienne.* — 1932 : *La Nuit du carrefour ; Boudu sauvé des eaux.* — 1934 : *Madame Bovary ; Toni.* — 1935 : *Le Crime de Mr. Lange.* — 1936 : *Les Bas-fonds ; Une partie de campagne* (M.M.). — 1937 : *La Maseillaise ; La Grande Illusion.* — 1938 : *La Bête humaine ; La Règle du jeu.* — 1941 : *Swamp Water* (L'Etang tragique, U.S.A.). — 1943 : *This Land is Mine* (Vivre libre, U.S.A.). — 1945 : *The Southerner* (L'Homme du Sud, U.S.A.) ; *The Diary of a Chambermaid* (Le Journal d'une femme de chambre, U.S.A.). — 1946 : *The Woman on the Beach* (La Femme sur la plage, U.S.A.). — 1950 : *The River* (Le Fleuve, Indes). — 1952 : *La Carrozza d'Oro* (Le Carrosse d'or, Italie). — 1954 : *French Cancan.* — 1956 : *Elena et les hommes.*

Des milliers de lignes ont été publiées dans cette revue sur Jean Renoir. Elles ne peuvent se résumer en une fiche. Dans toutes les étapes de sa longue carrière — française, américaine, indienne, italienne, puis de nouveau française — il a prouvé et reprouvé que de tous les climats et de tous les genres il savait tirer le meilleur, qu'il aboutissait toujours à une matière cinématographique exceptionnellement libre, riche, dense, variée, tant sur le plan plastique que spirituel. C'est à tort que certains lui ont fait grief de ses évolutions. Comme Picasso il a ses périodes, bleues, roses ou noires et, à travers elles, il a gardé une sûreté de trait, une vigueur de pensée et un amour de son métier qui sont exemplaires. Une grande œuvre chauffée de l'intérieur par le plaisir qu'il a pris à la faire. Un grand créateur dont l'apport rayonne au-delà du cinéma. Un grand artiste du vingtième siècle. Ce qu'il donne à ce siècle il l'a défini lui-même : « *La seule chose que je puisse apporter à ce monde illogique et cruel, c'est mon amour* ».

ROULEAU Raymond

Né le 4 juin 1904 à Bruxelles (Belgique). Etudes de musique et de peinture. Obtient les trois premiers prix du Conservatoire pour la comédie, la tragédie et la pantomime. A partir de 1924, directeur, metteur en scène, décorateur et interprète de théâtre : Théâtre du Marais (avant-garde) à Bruxelles (1924-27) ; collaboration avec les troupes de Charles Dullin et des Pitoëff ; théâtre surréaliste avec Antonin Artaud ; Théâtre Daunou, Théâtre de l'Œuvre (1944-51), Théâtre de Minuit. Monte, entre autres, « La Machine à écrire », « La Neige était sale », « Huis clos », « Un tramway nommé Désir », « Siegfried », « Gigi », « L'Opéra de quat' sous », « Liliom », ainsi que ses propres pièces : « L'Admirable Visite », « Anna Karenina ». Acteur de tous ses films, sauf Rose, et de beaucoup d'autres, parmi lesquels *L'Argent* (Marcel L'Herbier, 1927), *Ce soir à huit heures* (Belgique, 1930), *Une idylle à la plage* (1930), *Le Jugement de minuit* (G.B., 1932), *La Femme nue* (1932), *Incognito* (1933), *Donogoo-Tonka* (1936, All.), *Le Drame de Shanghaï* (G.W. Pabst, 1938), *Le Duel* (Pierre Fresnay, 1939), *L'Assassinat du Père Noël* et *Premier bal* (Christian-Jaque, 1941), *Dernier atout* (Jacques Becker, 1942), *Falbalas* (Becker, 1945), *Une grande fille toute simple* (Jacques Manuel, 1947), *Brelan d'as* (Henri Verneuil, 1952), *Il est minuit, docteur Schweitzer* (André Haguet, 1952), *Les Intrigantes* (Henri Decoin, 1954) ; *Une fille épatante* (Raoul André, 1955).



FILMS :

1932 : *Suzanne.* — 1933 : *Une vie perdue.* — 1936 : *Rose.* — 1937 : *Le Messager.* — 1939 : *L'Esclave blanche* (en coll. avec Georg Wilhelm Pabst). — 1945 : *Le Couple idéal* (en coll. avec Bernard-Roland). — 1956 : *Les Sorcières de Salem.*

S'était trompé jusqu'ici dans ses essais de mise en scène cinématographiques. Avec *Les Sorcières de Salem*, c'est une autre paire de manches. Un set difficile qu'il n'est pas loin d'avoir gagné. Une grande entreprise pleine d'ambitions, de soins infinis... et d'une rhétorique qui freine trop l'élan de l'entreprise. Paradoxalement, ce sont les valeurs sûres qui l'ont gêné : **la** pièce (trop d'« actualité ») de Miller, Signoret (trop « grande comédienne »), Montand (trop de « présence »)... mais quelques paysages de western et, d'un bout à l'autre, la direction de Mlle Demongeot, bouleversante de perversion et de méchanceté naturelles, donnent aux *Sorcières* les dimensions d'une œuvre de premier plan.

ROUQUIER Georges

Né le 23 juin 1909 à Lunel-Viel (Hérault). Etudes primaires. Ouvrier typographe, linotypiste. Fonde sa maison de production et réalise des courts métrages qu'il photographie et monte lui-même. Directeur artistique de la section courts métrages d'Intermondia Films. Il supervise nombre de petits films de première partie. Publie « L'Album de Farrebique » (1946).



FILMS :

1929 : *Vendanges* (C.M.). — 1942 : *Le Tonnelier* (C.M.). — 1943 : *Le Charron* (C.M.) ; *L'Economie des métaux* (C.M.) ; *La Part de l'enfant* (C.M.). — 1945 : *Farrebique*. — 1947 : *L'Œuvre scientifique de Pasteur* (C.M., en coll. avec Jean Painlevé). — 1949 : *Le Chaudronnier* (C.M.). — 1950 : *Le Sel de la Terre* (C.M.) ; *Galerie de Malgovert* (C.M.). — 1952 : *Le Lycée sur la colline* (C.M.) ; *Un jour comme les autres* (C.M.). — 1953 : *Sang et lumière*. — 1955 : *Lourdes et ses miracles*. — 1956 : *S.O.S. Noronha*.

Il fit preuve, dans le documentaire de court métrage et un certain *Farrebique*, de tellement de qualités et de talent que l'on tomba de haut quand il fit *Sang et Lumière*, à quoi rien ne le destinait. Faire diriger Zsa Zsa par un Montpelliérain ! Pourquoi pas demander à Marylin de diriger un six cents mètres sur le tonnelier! Ceux qui ont vu *S.O.S. Noronha* en disent le plus grand bien. Puissent-ils être dans le vrai, nous avons toujours été rouquiéristes et souhaitons qu'il ait trouvé la formule qui lui permette de démeurer Rouquier malgré la grande production.

SACHA Jean

Né le 25 avril 1912 à Saint-Jean-Cap-Ferrat (Alpes-Maritimes). De son vrai nom Sacha Vojen. Etudes secondaires. Affichiste, puis fait un stage dans des laboratoires. Assistant de Willy Rozier, Henri-Georges Clouzot, Pierre Billon, Jeff Musso, Pierre Chenal, etc. Monteur : *Werther* (Max Ophüls, 1939), *L'Homme du Niger* (1939), *De Mayerling à Sarajevo* (Ophüls, 1940), *L'Empreinte du dieu* (Léonide Moguy, 1940), *Feu sacré* (André Hunebelle, 1942), *L'Auberge de l'abîme* (1942), *Le Chant de l'exilé* (1942), *Ne le criez pas sur les toits* (1942), *La Boîte aux rêves* (Yves Allégret, 1943), *Leçon de conduite* (1945), *Les Gisants* (C.M., 1949), *Othello* (Orson Welles, Italie, 1951), *Tapage nocturne* (1951), *Groenland* (Jean-Jacques Languepin et Marcel Ichac, 1952). Collabore avec Alex Joffé aux scénarios de *Florence est folle* (1944) et *Christine se marie* (René Le Hénaff, 1945).

FILMS :

1947 : *Fantomas* ; *Carrefour du crime*. — 1952 : *La Cité radieuse* (C.M.). — 1953 : *Cet homme est dangereux*. — 1954 : *Une balle suffit* ; *La Soupe à la grimace*. — 1956 : *O.S.S. 117 n'est pas mort*.



Est en général connu pour avoir réalisé le meilleur Eddie Constantine, mais dans tous ses films on est frappé par l'honnêteté de son travail. C'est davantage un metteur en scène qu'un réalisateur. Jean Sacha est à Richard Fleischer ce que le cinéma français est au cinéma américain.

TATI Jacques

Né le 9 octobe 1908 à Le Pecq (S.-et-O.). De son vrai nom Jacques Tatischeff. D'origine russe. Champion de rugby, puis encadreur. Music-hall à partir de 1933 : pantomime sportive. Acteur principal et scénariste de plusieurs courts-métrages comiques : *Oscar, champion de tennis* (1932), *On demande une brute* (1934), *Gai dimanche* (1935), *Soigne ton gauche* (René Clément, 1936). Joue de petits rôles dans *Sylvie et le fantôme* (1945) et *Le Diable au corps* (1946) de Claude Autant-Lara. Gérant de la compagnie Cady Films. Ecrit et interprète tous les films qu'il réalise.

FILMS :

1937 : *L'Ecole des facteurs* (C.M.). — 1947 : *Jour de fête*. — 1952 : *Les Vacances de Monsieur Hulot*. — 1957 : *Mon oncle*.



Avec lui, le néo-réalisme français est né. *Jour de Fête*, par l'inspiration, ressemblait à *Rome ville ouverte*. Moins aimé parce que plus secret, *Hulot*, de même, nous invitait à goûter en cachette l'amertume et les plaisirs de l'existence. Oui, Jacques de la lune est poète comme dans le temps Tristan l''Hermite. Il cherche midi à quatorze heures et l'y trouve. Il est capable de filmer un plan de plage uniquement pour montrer que les enfants en train de construire un château de sable crient plus fort que le bruit des vagues. Il filmera pareillement un paysage uniquement parce qu'à cet instant la fenêtre d'une maisonnette au fin fond du champ est entrain de s'ouvrir et qu'une fenêtre qui s'ouvre, hé bien, c'est drôle. Voilà ce qui intéresse Tati. A la fois tout et rien. Des brins d'herbes, un cerf-volant, des gamins, un petit vieux, n'importe quoi, tout ce qui est à la fois réel, bizarre et charmant. Jacques Tati a le sens du comique parce qu'il a le sens de l'étrange. Une conversation avec lui est impossible. C'est l'antithéoricien par excellence. Ses films sont bons en dépit de ses idées. Faits par d'autres, *Jour de Fête* et *Hulot* seraient peu de chose. Bref, devenu en deux films le meilleur metteur en scène comique français depuis Max Linder, Jacques Tati, avec le troisième, *Mon Oncle*, deviendra peut-être le meilleur tout court.



VADIM Roger

Né le 26 janvier 1928 à Paris. Son nom est Roger Vadim Plemmianikov. De père russe et de mère française. Etudes dans de nombreux lycées parisiens. Entreprend les Sciences politiques. Acteur de théâtre (1944-47) : « Le Faiseur », « Le Roi Lear », « Le Soldat et la Sorcière », « Captain Smith », etc. Assistant et scénariste de Marc Allégret (*Blanche Fury*, G.B., 1947 ; *Maria Chapdelaine*, Canada, 1949 ; *La Demoiselle et son Revenant*, 1951 ; *Julietta*, 1953 ; *Femmina*, Italie, 1954 ; *Futures vedettes*, 1955 ; *En effeuillant la marguerite*, 1956). Scénariste de *Black Mail* (G.B., 1948), du *Gouffre de la Pierre-Saint-Martin* (C.M., 1952) et de *Cette sacrée gamine* (Michel J. Boisrond, 1955). Journaliste : « Paris-Match », etc. Ecrit et réalise quelques émissions à la Télévision (dont « Entrée des artistes »).

FILMS :

1956 : *Et Dieu créa la femme*. — 1957 : *Sait-on jamais...* ; *Les Bijoutiers du clair de lune* (en prép.).

Nous l'aimons parce qu'il ne parle que de ce qu'il connaît. Tant de charcutiers s'acharnant à se faire passer pour intellectuels, applaudissons l'intellectuel qui plutôt que d'exploiter sa culture et de vulgariser ses idées, s'efforce dans son travail d'accorder la primauté à l'instinct des acteurs et au sien propre, au réalisme de l'épiderme et des gestes sans oublier une vérité des sentiments et des phrases toujours plus aiguë. Vadim déjà fait partie de cette race chère à Cocteau des « chiffonniers de génie ». Il trouve ses dialogues à l'Elysées-Club, ses idées de mise en scène à Saint-Tropez et son rythme dans la Ferrari Europa qui le rapproche de Rossellini. C'est notre seul cinéaste moderne.

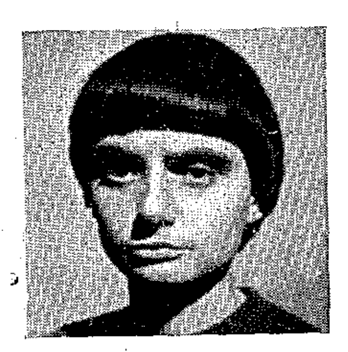
VARDA Agnès

Née le 30 mai 1928 à Bruxelles d'un père grec et d'une mère française. Commence ses études secondaires en Belgique. A la guerre se réfugie en France, d'abord à Sète sur le bateau de son

père qui devait par la suite être coulé par les Allemands. Passe ses baccalauréats à *Paris* puis quelques certificats de licence de lettres. Fait ensuite l'Ecole du Louvre et le C.A.P. de photographie. Depuis le premier Festival d'Avignon est la photographe officielle du T.N.P. En 1953 tourne un brouillon en 16 mm de *La Pointe Courte*. Va tourner bientôt un court-métrage en couleurs sur les châteaux de la Loire. Experte en sinologie.

FILM :

1954 : *La Pointe Courte.*



La benjamine du cinéma français. Il lui a suffi d'un film assez « chinois », un peu maudit et dont la carrière demeure incertaine, pour affirmer une vive et insolite personnalité. Les deux personnages les plus littéraires de l'histoire du cinéma y discutent gravement devant un solide documentaire sur le petit port de la Pointe Courte. Le hiératisme visuel et oral du couple fait un drôle de ménage avec les images familières du village, mais de l'ensemble s'élève un charme étrange et durable.

VERMOREL Claude

Né le 1er juillet 1909 à Villié-Morgon (Rhône). Licencié ès lettres, élève de l'Ecole Normale Supérieure. Professeur de lettres, puis journaliste et critique de cinéma (« L'Intransigeant », « Pour Vous »). Assistant d'Abel Gance (*Napoléon, 1934*) et de Georges Rouquier (*Le Tonnelier*, C.M., 1942). Dialoguiste : *Le Roman d'un jeune homme pauvre* (Gance, 1935) ; *Gosse de riche* (1938) ; *Les Amants de Tolède* (Henri Decoin, 1952). Scénariste : *Le Capitaine Fracasse* (Abel Gance, 1942). Plus connu comme auteur dramatique : « Jeanne avec nous », « Thermidor », « Le Bonheur des hommes », etc.

FILMS :

1936 : *Jeunes filles de Paris.* — 1950 : *Les Conquérants solitaires.* — 1955 : *La plus belle des vies.*

Si l'on opte pour la politique des auteurs, il faut défendre Claude Vermorel. Il écrit, met en scène et produit des films bien à lui envers et contre tous. Certes, l'Almanach Vermorel est mince puisqu'il ne comporte encore que des vues de l'Afrique. Elles ont du moins l'avantage de ne pas être des vues de l'esprit. Grâce à Vermorel, l'Afrique nous parle, timidement, mais sans détour.



Une Afrique qui n'est pas un continent perdu, où par conséquent les statues n'ont pas à mourir car leur vie sera la plus belle. En résumé, les intentions de Vermorel sont droites quoique ses mises en scène restent bien gauches. Ce défaut est pourtant ici trop nettement ingénu pour être blâmé. D'ailleurs, tout cinéaste qui fait tourner sa femme est sympathique *a priori.*

VERNEUIL Henri

Né le 15 octobre 1920 à Rodosto (Turquie). Ingénieur des Arts et Métiers. Travaille dans le journalisme, puis à la radio. Assistant de Robert Vernay : *Véronique* (1949). Réalise des courts-métrages entre 1946 et 1951 : *Escale au soleil ; Entre deux trains ; Fantaisies pour clarinette ; Compositeurs et chansons de Paris ; L'Art d'être courtier ; Maldonne ; La Kermesse aux chansons ; Musique tropicale ; On demande un bandit ; Les nouveaux misérables ; Un curieux cas d'amnésie ; la Légende de Terre-Blanche ; A qui le bébé ? ; Pipe chien ; A la culotte de zouave ; Les Chansons s'envolent ; Cuba à Montmartre ; Rythmes de Paris ; Un Juré bavard ; 33e chambre ; Avedis Aharonian, dernier président américain ; Une journée avec Jacques Hélian ; Variétés.*

FILMS :

1951 : *La Table aux crevés.* — 1952 : *Brelan d'as ; Le Fruit défendu ; Le Boulanger de Valorgue.* — 1953 : *Carnaval ; L'Ennemi public N° 1.* — 1954 : *Le Mouton à cinq pattes ; Les Amants du Tage.* — 1955 : *Des gens sans importance.* — 1956 : *Paris-Palace-Hôtel.*



Un grain de folie sème de temps en temps la pagaille dans ses plus conventionnelles productions. D'autre part, Verneuil ne s'intéresse pas exclusivement aux bonniches ni aux routiers. Quoi ? Mais si, mais si, dans ses films il y a parfois du linge et du beau monde. Peut-être que « Juliette de mon cœur » est sa lecture de chevet. Mais c'est parce qu'il rêve du standing hollywoodien qu'Henri Verneuil est en progrès constants. Preuve en est la huitième scène des *Gens sans importance* ou la première de *Paris Palace-Hôtel.* Somme toute, Henri Verneuil est actuellement le mieux classé des mal partis.

WHEELER René

Né le 8 février 1912 à Paris. Collaborateur de Noël-Noël, qui le fait débuter comme scénariste-dialoguiste : *L'Innocent* (1938) ; *La Famille Duraton* (1939) ; *La Cage aux rossignols* (Jean Dréville, 1943) ; *L'Ennemi sans visage* (Maurice Cammage, 1946) ; *Histoire de chanter* (Gilles Grangier, 1946) ; *Danger de mort* (Grangier, 1947) ; *Les Amants du Pont Saint-Jean* (Henri Decoin, 1947) ; *La Vie en rose* (Jean Faurez, 1947) ; *Jour de fête* (Jacques Tati, 1947) ; *L'Homme de joie* (Grangier, 1950) ; *La plus belle fille du monde* (Christian Stengel, 1951) ; *Fanfan la Tulipe* (Christian-Jaque, 1952) ; *Les sept péchés capitaux* (sketch de liaison, Georges Lacombe, 1952) ; *Plume au vent* (1952) ; *Douze heures de bonheur* (Gilles Grangier, 1952) ; *Quitte ou double* (1952) ; *Les Salauds vont en enfer* (Robert Hossein, 1955) ; *Méfiez-vous, fillettes* (Yves Allégret, 1957), etc. Dialogues : *La Maison du crime* (1952).

FILMS :

1949 : *Premières armes.* — 1954 : *Châteaux en Espagne.*



Scénariste inégal, réalisateur inégal. *Premières armes* ne manque ni de courage, ni d'originalité, et pourtant c'est un film boiteux, irritant, conventionnel... paradoxalement, malgré lui. Mais *Châteaux en Espagne* est une belle œuvre méconnue. Tout y est insolite : le réalisme, la poésie grinçante, le respect des langues, la façon, hostile, de jouer des acteurs. C'est « la minute de vérité », c'est aussi un des rares films romanesques... modernes. Tempérament inquiet, sachant fort bien où commence et finit la facilité et doué seulement pour des œuvres difficiles et ingrates, Wheeler aurait besoin d'une totale liberté pour être « l'auteur de films »... qu'il pourrait être : notre Zinnemann.

LE FILM FRANÇAIS EN AMÉRIQUE

par Gene Moskowitz

Les véritables débuts du cinéma français en Amérique remontent à *La Femme du boulanger* de Marcel Pagnol en 1939. Certes de très bonne heure des films muets comme *La Reine Elisabeth* avec Sarah Bernhardt firent date sur le marché américain, mais ils apparaissaient à une époque où le cinéma n'avait pas encore trouvé de solides assises commerciales. Il fut donné au film de Pagnol de faire une brèche dans un marché étroitement fermé, se suffisant à lui-même, et de prouver qu'il existait un public suffisant pour envisager un système de distribution particulier au cinéma étranger.

Le problème peut ainsi se résumer : qu'est-ce que les films étrangers ont à offrir au public américain qu'il ne trouve pas dans son propre cinéma ? Hollywood a bâti sa suprématie mondiale sur un mélange de *glamour*, de perfection technique, de rythmes trépidants, et sur le « star system », mais il semble que désormais, aux Etats-Unis même, cela ne suffit plus. Le film étranger, par sa manière plus franche d'aborder la vie, s'est vu classer sous l'étiquette « film d'art », c'est-à-dire un genre dont Hollywood ne s'est jamais préoccupé. La majeure partie de la production étrangère n'a rien à voir avec le « film d'art », au sens propre du terme, mais cette dénomination permettait de définir une certaine manière de lancer ces films sur le marché américain.

Pour commencer, le film étranger vit ses débouchés aux U.S.A. extrêmement réduits, vu que l'Amérique avait acquis la suprématie mondiale depuis la guerre de 1914-1918 et qu'elle laissait peu de chances, à d'éventuels compétiteurs, de la concurrencer chez elle comme à l'étranger.

Les faits étaient les suivants : 1) Le cinéma américain se suffisait à lui-même et s'amortissait intégralement sur le marché intérieur, du moins jusqu'à la seconde guerre mondiale; 2) Toutes les personnalités et révélations étrangères étaient immédiatement mises sous contrat et expédiées à Hollywood pour être assimilées; 3) A côté du dollar tout puissant, il y avait l'attrait du mythe hollywoodien, tout un exotisme propre aux temps héroïques qui faisait affluer en Californie techniciens et artistes du monde entier; 4) Hollywood, étant isolé du centre intellectuel de l'Amérique, New York, put se développer selon un mode bien à lui, assez étrange, où se reflétait la civilisation américaine, mais avec l'appoint supplémentaire du mythe. Au contraire de la plupart des centres cinématographiques européens, Paris, Londres, Berlin, Rome, etc., qui sont généralement situés au cœur même de l'activité intellectuelle et politique de leur pays.

Jusqu'à la seconde guerre mondiale, le film étranger demeura confiné à un petit noyau de salles spécialisées situées dans les très grandes villes, qui seules pouvaient fournir la clientèle requise. Le grand public soupçonnait à peine que la France eût jamais fait des films, et, dans la perspective la plus favorable, le cinéma français, pour lui, était synonyme de « sexe ». Quelques films « à sensation » réussirent de la sorte une carrière. Parfois un film romantique connaissait la grande vogue, comme *Mayerling*, qui valut à Anatole Litvak, Danielle Darrieux et Charles Boyer de partir pour Hollywood. Mais dans sa majeure partie, jusqu'à la fin de la seconde guerre mondiale, le cinéma étranger resta le privilège d'une élite, « les intellectuels aux cheveux longs », en quête du rare et de l'inaccoutumé dans leurs sorties au cinéma.

Cependant la fin de la guerre, l'avènement de la télévision, les transformations politiques, allaient changer du tout au tout les conditions de l'exploitation cinématographique en Amérique. A ces facteurs il faut ajouter l'extension du format de l'écran, la naissance d'un jeune public grandi au cours des années de guerre, ayant beaucoup voyagé et beaucoup appris au contact de civilisations étrangères. Les films néoréalistes italiens furent parmi les premiers à éveiller soudainement l'intérêt de ces spectateurs nouveaux venus dans les salles obscures. Ils y trouvaient un sérieux dans le choix des thèmes qui ne devait apparaître que bien plus tard dans le cinéma américain lui-même, et le nombre des salles spécialisées (en anglais « art houses ») ne cessa de croître. Il y en a maintenant plus de 500 en Amérique, et un bon film étranger, ou du moins populaire auprès du public, peut compter sur environ 1.200 contrats de location, ceci du fait que même des salles appartenant aux grands circuits commerciaux se mettent à passer ces films hors-quota.

L'année écoulée, 373 films ont ainsi été distribués aux Etats-Unis. Vu la multiplicité des minorités linguistiques en Amérique, ce nombre ne donne pas une claire notion de l'ampleur du phénomène, *mais la saison* passée et cette saison le film français a enlevé la suprématie, dans les plus importantes « art houses », au film italien. Le cinéma mexicain, par suite de l'importante minorité portoricaine de New York, a présenté 107 films sur le marché américain et fait 3.016.695 dollars de recettes, suivi par le cinéma italien avec 56 films et 2.318.753 dollars de recette, le cinéma français venant en troisième position avec 38 films et 2.229.965 dollars. Tous les films français furent présentés soit dans les « art houses » soit dans les salles des circuits, car, au contraire des cinémas mexicain et italien, il n'existe pas de débouchés parmi une minorité linguistique correspondante, mis à part le marché très limité des universités.

Malgré ces résultats les films étrangers ne constituent encore qu'une faible part du marché américain, mais des efforts accrue sont déployés en vue de forcer son accès. L'an dernier *Les Diaboliques* de H.-G. Clouzot, *Du Rififi chez les hommes* de Jules Dassin et *Le Monde du silence* de Jacques-Yves Cousteau, ont fait de très grosses recettes et peuvent chacun rapporter plus de 500.000 dollars. Ceci à cause de leur succès dans les « art houses » qui provoqua de nouvelles locations et amena à doubler deux d'entre eux, *Rififi* et *Le Silence*, leur permettant ainsi de toucher le grand public américain. Il est très rare qu'un film étranger doublé s'impose aux U.S.A. mais les précédents ainsi créés augurent favorablement des perspectives offertes désormais au cinéma français.

La France a entrepris un effort considérable pour pénétrer le marché américain et organise actuellement des rétrospectives cinématographiques, ainsi que des Semaines du Film Français à New York et San Francisco. Le Centre du Film Français à New York étudie attentivement le marché américain et essaie de discerner les goûts du grand public et les moyens de le toucher. En même temps il s'efforce d'accroître le public des *salles spécialisées* et de rendre les spectateurs américains conscients de l'importance du cinéma français. Ce processus exigera de longues années mais déjà les résultats s'avèrent payants et plus de 30 firmes américaines s'occupent présentement de la location des films étrangers aussi bien aux grands circuits qu'aux salles spécialisées.

Selon un truisme familier aux oreilles américaines et généralement admis par tous en ce qui concerne les films étrangers aux U.S.A., un bon film national fait presque toujours un excellent film international et l'émulation comme l'imitation sont rarement acceptables. Il n'en faut pas pour autant sous-estimer l'assimilation de certaines techniques. Par exemple *Rififi* de Jules Dassin combinait heureusement la brutalité et le dynamisme d'un certain cinéma américain avec une façon très latine de présenter les personnages et le décor. Cela contribua extraordinairement au succès du film en Amérique.

Parmi les films français qui ont fait les plus grosses recettes en Amérique depuis la guerre, nous citerons *Les Vacances de Monsieur Hulot, Le Diable au corps, La Symphonie pastorale, La Ronde, Le Mouton à cinq pattes, Les Orgueilleux, Fanfan La Tulipe, Les Compagnes de la nuit, Le Blé en herbe*. D'autres films tels *Jeux interdits, French Cancan, Les Grandes Manœuvres, Belles de Nuit* connurent des succès de prestige plus que de finance. Je ne mentionne que quelques exemples pour ne pas étendre démesurément cet article, mais à partir d'eux on peut dégager certaines conclusions.

Si l'on considère le cinéma d'abord comme un miroir de la vie et de la société où nous vivons, on peut dire que les cinéastes français semblent ne fréquenter que la Galerie des Glaces de Versailles ou utiliser des miroirs encore plus déformants, capables seulement de refléter ce qu'eux, les cinéastes, imaginent être les désirs du public, ou de nous renvoyer des images que nous avons déjà vues dans des films américains à succès. D'où cette série de films historiques, ce cycle de films de gangsters (ou de parodies du genre), et récemment, ces comédies musicales ou sentimentales visiblement copiées sur le modèle américain, avec un zeste d'esprit français. Tout cela aboutissant à produire des œuvres hybrides.

Evidemment nous avons toujours le lot de films typiquement gaulois, à base de sexe et de sensationalisme (Habib, Moguy, Gourguet, etc.), mais rarement nous retrouvons à l'écran ce don aigu de l'observation, ce franc-parler, cette claire logique, typiquement français, et encore plus rarement voyons-nous traiter les problèmes sociaux et politiques les plus urgents de notre temps. Assez curieusement une expérience aussi décisive que la dernière guerre et l'occupation n'a fait l'objet que d'un nombre de films très limité. Ce phénomène est d'autant plus sensible à une époque où des films allemands traitent de la culpabilité nationale au cours de la dernière guerre, où les Anglais se donnent avantageusement le premier rôle pour décrire leurs exploits guerriers, où l'Amérique analyse sans ménagement les difficultés de son armée de citoyens-combattants aux prises tant avec eux-mêmes qu'avec l'ennemi.

Nous vîmes aussitôt la guerre finie des films traitant la débâcle, cependant, mis à part *La Bataille du rail* de René Clément, qui sut nous communiquer l'héroïsme de la résistance, et les poétiques *Jeux interdits*, toujours de Clément, ces films ne dépassaient pas le niveau des « thrillers » les plus conventionnels, la guerre et l'occupation fournissaient une simple toile de fond (par ex. *Retour à la vie, La Neige était sale, Les Bataillons du ciel, Un Etranger viendra ce soir*, etc.).

Cette lacune semble devoir être comblée ces derniers temps, mais au lieu de clarifier les événements grâce au recul dans le temps, les cinéastes français n'aboutissent qu'à les rendre obscurs. Claude Autant-Lara nous a offert un intéressant portrait de l'occupation dans *La Traversée de Paris* mais une certaine aigreur, une satire trop poussée, me paraissent avoir pris le pas sur l'ironie douce-amère, l'observation directement humaine, que cette période assez pénible de l'histoire française aurait exigée. Robert Bresson dans *Un Condamné à mort s'est échappé* analyse brillamment et en profondeur les aspirations indomptables de l'homme luttant pour sa liberté, avec l'aide de la Providence, mais son film n'est pas nécessairement situé à une époque précise.

Alexandre Astruc et Roger Vadim ont cherché à analyser le désarroi de la jeunesse contemporaine dans deux films relativement récents dont on a beaucoup parlé. Dans *Les Mauvaises Rencontres*, Astruc décrit, en détail et de façon plutôt absconse la jeunesse existentialiste et son opportunisme à tout crin, mais ne dépasse pas le niveau de la simple démonstration des trucs techniques les plus usés et manifeste rarement la moindre compréhension ou sympathie pour ses personnages, eux-mêmes privés de toute chaleur humaine. Le film de Vadim, *Et Dieu... créa la femme*, brillait par son éclectisme, un sensationalisme bon marché qui prétend nous décrire les tourments d'une jeune fille parvenant à l'âge adulte.

Robert Hossein, autre spécialiste de l'éclectisme, malgré sa naïveté tempérée de sincérité, n'a pas davantage réussi à nous convaincre par ses prises de position cinématographique. Qui donc créera le cinéma français de demain ? Claude Boissol et Michel Boisrond ont révélé un certain talent narratif respectivement dans *Toute la ville accuse* et *Cette sacrée gamine*, et je n'ai pas encore vu *Mort en fraude* de Marcel Camus, qui jouit d'une excellente réputation. Il faudrait encore mentionner André Michel, Norbert Carbonnaux, Henri Verneuil, mais surtout les comédies si originales et cent pour cent cinématographiques de Jacques Tati.

Mais ce sont les aînés qui constituent encore le gros du peloton de tête du cinéma français : Clair, Renoir, Bresson, Becker, Duvivier, Pagnol, Guitry, ces deux derniers continuant à tourner le genre d'œuvres qui ont définitivement conquis le marché américain. Il reste à la France à nous révéler ses Robert Aldrich, ses Nicholas Ray, ses Anthony Mann, ses Richard Brooks, etc. Certes le film français aux Etats-Unis attire toujours un large public par sa manière de traiter des sujets osés et en général par le caractère adulte de ses scénarios. Un contact plus étroit avec la réalité contemporaine française n'en offrirait pas moins au cinéma français de nouveaux débouchés internationaux.

L'Amérique fait 190.000.000 de dollars de recettes sur les marchés étrangers, et la France seulement 13.000.000. La France demande la réciprocité des échanges avec les U.S.A., mais cet objectif sera difficile à atteindre tant qu'elle ne pourra pas offrir sur le marché américain des œuvres susceptibles d'intéresser un vaste public. Pour l'instant la production américaine suffit largement à remplir ces besoins. Pourtant la production américaine est tombée à environ 250 films par an (comparés aux 350 ou 400 films des années d'avant guerre) et cela en grande partie par suite de la concurrence de la télévision. De bons films français de série auront peut-être bientôt leur chance sur le marché américain : on envisage par exemple de doubler et de lancer directement dans les grands circuits, sans l'intermédiaire des « art houses », des films comme *Nana, Si tous les gars du monde, Et Dieu... créa la femme, La P... respectueuse*, et d'autres encore. Mais à la longue c'est le film typiquement et exclusivement français qui devra s'imposer sur le marché américain. Cela ne sera possible qu'avec l'apparition d'un cinéma authentiquement français. L'art doit remplacer l'artifice. Le cinéma français a pu obtenir un certain succès par son élégante insouciance, mais il lui reste à découvrir les problèmes de notre temps et la réalité française.

Gene MOSKOWITZ.

P.-S. — Un élément important de la diffusion des films français est le facteur vedettes. Fernandel, Martine Carol, Brigitte Bardot, Gérard Philipe ont commencé à se faire un nom sur les écrans américains, ou sont en train de se faire connaître. On ne saurait négliger la valeur strictement commerciale de vedettes déjà connues du grand public pour lancer des films français sur le marché américain.

L'ŒIL DE L'ÉTRANGER

Nous avons demandé à un certain nombre de personnalités et de critiques étrangers de répondre à ce questionnaire :

I. — *Pouvez-vous définir les aspects les plus caractéristiques du cinéma français ? Quels sont, à vos yeux, les qualités et les défauts de celui-ci ? Peut-on parler, à son sujet, d'un véritable apport dans le cinéma mondial ?*

II. — *Vous paraît-il y avoir rupture entre le cinéma français d'avant-guerre et l'actuel ?*

III. — *Pensez-vous qu'une évolution ait eu lieu dans le cinéma français au cours des dix dernières années ? Quels sont les facteurs de décadence ou de progrès ?*

IV. — *Pouvez-vous citer les meilleurs films français depuis dix ans, par ordre de préférence ? Justifiez éventuellement votre choix.*

Nous nous excusons de ne pouvoir publier dans ce numéro les réponses de Klaus Hebecker, Ludwig Thome, Enno Patalas (Allemagne) et de Charles Eitel (U.S.A.) que nous avons reçu trop tard. Par ailleurs nous regrettons de n'avoir reçu aucune réponse de Grande-Bretagne.

BRESIL

P.E. SALEZ-GOMEZ (*Directeur de la Cinémathèque de Sao-Paulo*).

I. — J'ai établi une fois une liste exemplaire de noms du cinéma français jusqu'à la guerre. Voici le résultat : Méliès, Cohl, Linder, Gance, Clair, Renoir et Vigo. Il me semble difficile de trouver des caractéristiques, des qualités et des défauts valables pour tous et chacun. Et il faudra ajouter que bien que ces sept noms créent à eux seuls un domaine immense et divers, celui-ci ne contient pas des œuvres essentielles comme *La Chute de la Maison Usher, La Kermesse Héroïque, Angèle, L'Age d'Or*, ou des films importants tels que *Rien que les Heures*, ceux de Carné ou *Pépé le Moko*.

Je pense que l'apport spécifique des Français dans le cinéma mondial est leur franchise morale et qu'ils prouvent que les limitations techniques n'empêchent pas l'affirmation du style.

II et III. — Je juge le cinéma français jusqu'en 1939 surtout en fonction de certaines personnalités créatrices et à cette échelle je ne vois, après la guerre, que Tati et Bresson. Mais le niveau de l'ensemble est maintenant sûrement plus haut qu'avant. Il y a aujourd'hui un très bon cinéma français courant, celui de Cayatte, Clément, Clouzot, Yves Allégret, Becker, Vermorel, etc. Ce sont des hommes dissemblables mais qui ne se détachent pas tellement les uns par rapport aux autres. Il y a donc une tendance à remplacer le règne des personnalités créatrices par une production industrielle de haut niveau. Les « vieux », Renoir, Clair, même Carné, je les juge à part et d'une façon rétrospective. Quant aux « jeunes », je connais mal Astruc et je place beaucoup d'espoir en Franju. De vraiment importants dans le moment actuel, je le répète, il n'y a que Tati et Bresson. Je trouve aussi qu'il est mauvais signe pour le cinéma français que Pierre Prévert ne tourne plus.

Le grand apport du cinéma français actuel est l'exercice d'une pensée adulte qui donne du relief à des œuvres esthétiquement modestes comme *Le Dossier noir, Les Jeux sont faits* ou même *Le Défroqué*.

IV. — Voici dix titres. (Je vous fais remarquer que depuis 1954 je n'ai pu suivre de près la production française. Par exemple, je n'ai pas vu *Nuit et Brouillard, Le Monde du silence* ou le dernier Bresson.) : 1. *Les Vacances de M. Hulot ;*

2. *Le Journal d'un curé de campagne* ; 3. *Casque d'or* ; 4. *Le Carrosse d'or* ; 5. *Voyage surprise* ; 6. *Le Diable au corps* ; 7. *Paris* 1900 ; 8. *Quai des Orfèvres* ; 9. *Jeux interdits* ; 10. *Les Parents terribles.*

P.E. SALEZ-GOMEZ.

ITALIE

LUIGI CHIARINI, (Directeur de la *Rivista del Cinema Italiano*)

I. — A mon avis, le cinéma français se caractérise par sa variété d'inspiration et sa perfection formelle. C'est-à-dire qu'entre toutes, l'industrie cinématographique française est celle qui se laisse le moins entraîner aux productions de série et, d'autre part, celle où des personnalités très différentes entre elles sont le plus libres de s'exprimer. Mais cela signifie aussi que le cinéma français a dans l'ensemble un niveau artistique élevé avec un minimum de ces sous-produits qui envahissent souvent la production des autres pays. En général, on trouve dans tous les films français cette intelligence et ce goût qui sont l'expression d'un degré de « civilisation » du spectacle, lequel détermine toujours le respect d'un public passant en général pour être fort bien doué de sens critique.

Même en ne considérant ici, que les œuvres les plus valables, je pense qu'on ne saurait relier entre eux les meilleurs réalisateurs par une même tendance, ou par une même position devant les problèmes de notre époque, mais plutôt par une rigueur de style très consciemment recherchée et qui donne à la « forme » l'avantage sur le « fond ». Les grands metteurs en scène français mériteraient les palmes académiques pour nous avoir offert, avec leurs œuvres, les célèbres exemples d'un style cinématographique d'une grande pureté. Bien entendu, ce résultat ne serait pas atteint, s'il ne correspondait pas également aux préoccupations de tous ceux qui ont part à la création cinématographique. De tout ceci, il ressort que les qualités les plus remarquables des films français sont une bonne structure du récit, de très bons dialogues, une excellente interprétation, une soigneuse évocation des milieux sociaux et une mise en scène à la fois intelligente et sensible harmonisant ces divers éléments en une œuvre dont l'unité porte la marque d'une véritable personnalité, parce qu'elle est le fruit d'une organisation intérieure profonde, et non d'un système extérieur. C'est peut-être dans ses propres qualités que se trouvent les limites du cinéma français : l'intelligence et le goût prévalent sur le feu des passions et l'engagement idéologique, ceci même dans les (très rares) films à thèse (voir Cayatte). Ainsi ses fondements littéraires et intellectuels (ces adjectifs ne sont employés ici que pour s'opposer à la spontanéité, avec ce qu'elle sous-entend d'imparfait, de brut) lui attirent l'estime et l'admiration plutôt que l'adhésion immédiate du public. Il manque de cette résonance qu'ont les films lorsqu'ils font appel à des idées et des sentiments vivants dans la conscience des hommes d'aujourd'hui.

Mais je ne veux pas dire par là que, dans le cinéma mondial, il n'y ait pas un apport spécifique du cinéma français. Dans l'éternelle opposition entre « fond » et « forme » le recours aux valeurs formelles prend une signification importante quand il s'agit particulièrement de cinéma. Par opposition au documentarisme, à la propagande idéologique, à la dialectique des films « engagés » ou bien, dans le cas contraire, par opposition aux recherches purement techniques, les raffinements formels sont l'expression d'une inspiration cinématographique hautement artistique.

II. — Ainsi dans le monde, le cinéma français est le représentant d'une rigueur de style bien consciente, qu'il doit à une tradition dont les réalisateurs les plus éminents sont les maîtres et dont ceux de la jeune génération sont les continuateurs. Grâce à cette puissante tradition, l'on ne saurait parler d'une véritable rupture entre l'avant et l'après-guerre, d'autant plus que, contrairement à ce qui s'est passé dans les autres pays, le poids de cette tradition (que tous étaient loin de posséder) était renforcé par la continuité qu'apportait l'activité persistante de ceux qui, depuis vingt ans, représentaient ce cinéma avec le plus d'autorité.

II. — Dans ces conditions (et compte tenu du fait que la France n'a pas vraiment subi dans sa situation politique de bouleversements notoires, que ce

soit avant ou après la guerre) une rupture complète de style ou un renouvellement complet de l'inspiration cinématographique était impensable. Mais ceci ne veut pas dire que, au cours de ces dix dernières années, le cinéma français n'ait pas évolué par rapport à ce qu'il était avant guerre. Et je dirai même que son évolution est somme toute positive bien qu'il ne jouisse plus aujourd'hui du prestige qu'il dut, dans leur période glorieuse, à des artistes tels que Clair ou Renoir et à ce courant naturaliste, lequel ces dernières années avait beaucoup perdu de son originalité première.

IV. — Il est certain qu'aucun film actuel ne vaut *A nous, la liberté* ou *La Grande Illusion*, du moins pour le moment. Et il n'existe pas non plus une tendance dont l'idéal serait bien déterminé. Mais en revanche je crois que le cinéma français s'est ouvert à des expériences, aussi nombreuses que variées, lesquelles loin d'en faire craindre la décadence, en laissent plutôt présager le prochain épanouissement. Ce qui est à craindre, c'est naturellement un excès de formalisme. Dans le cas du cinéma, l'inspiration abandonne alors la vie contemporaine et se replie sur les adaptations de romans, sur les films historiques. C'est pour cette raison que, parmi les films français les plus marquants de ces dix dernières années, je retiendrai en tout premier lieu *Jour de fête* et *Les Vacances de Monsieur Hulot*. Tati est peut-être le seul a avoir doué le cinéma français d'un talent vraiment original, exercé dans un genre peut-être mineur mais en tout cas par un artiste authentique.

Pour les mêmes raisons je mettrais sur le même plan (il ne s'agit là que de préférences personnelles) *La Bataille du rail* lequel s'il ne possède pas tous les raffinements de *Gervaise* est par contre doué d'une puissance d'émotion qui lui fait atteindre un plan beaucoup plus élevé (par exemple dans la scène de l'exécution).

Mais comment citer tous les films de valeur intéressant cette période ? Comment en si peu de mots porter un jugement valable sur chacun ? Je me bornerai à rappeler *Le Silence est d'or, Le Diable au corps, Casque d'or, Les Enfants du Paradis, Dieu a besoin des hommes, Le Journal d'un curé de campagne, Jeux interdits, La Traversée de Paris, Le Ballon rouge*, pour ne citer que ceux qui sont restés les plus présents à mon esprit et qui correspondent le mieux aux appréciations d'ensemble que j'ai données plus haut, même si celles-ci risquent d'être un peu sommaires, puisque je n'ai pu suivre la production française que de loin et que, par conséquent, je n'en connais qu'une partie.

Luigi CHIARINI.

JULIO CESARE CASTELLO (*Il Punto* et *Bianco e Nero*).

I. — A mon avis, le cinéma français, même dans ses œuvres mineures, est caractérisé avant tout par ce que j'appellerai sa « civilisation ». C'est-à-dire qu'en France le cinéma vient s'inscrire tout naturellement au sein d'une tradition littéraire, théâtrale, plastique et spirituelle. Cette tradition, dont la principale qualité est une lumineuse « clarté », n'est pas, comme ailleurs, le privilège d'une rare élite, mais constitue simplement le patrimoine national plus ou moins « senti ». Ainsi s'explique, dans le cinéma français, le fréquent recours aux adaptations de célèbres ouvrages littéraires, le plus souvent doués de ce degré de « civilisation » auquel je viens de faire allusion. En France, il n'existe pas de rupture entre le monde de la littérature et celui du spectacle. C'est ainsi que des écrivains tels que Prévert, Spaak, Zimmer, Jeanson, Aurenche, Bost, Natanson, etc., ont pu consacrer une grande part de leur activité à écrire des scénarii et des dialogues qui ont profondément influencé la qualité de la production cinématographique. Et même des écrivains plus intellectuels n'ont pas dédaigné d'écrire de temps à autre pour le cinéma. Mais je ne veux pas dire par là qu'il faille considérer le cinéma français comme un cinéma de scénaristes. Toutefois l'on ne peut nier que des réalisateurs sans extraordinaire personnalité (tels que Delannoy ou Christian-Jaque) ont parfois atteint des résultats prestigieux grâce à la valeur des scénarii sur lesquels ils se sont trouvés travailler. Evidemment, cette physionomie dans l'ensemble si littéraire laisse deviner de graves dangers : les défauts (ou les limites) du bon cinéma français (nous ne tenons

pas compte ici des sous-produits plus ou moins commerciaux) proviennent en général d'une certaine complaisance de nature justement « littéraire » (au mauvais sens du terme). Mais revenons à ce que nous disions plus haut : le fait que le cinéma français vienne s'inscrire dans le vif d'une tradition culturelle, le fait que les meilleurs interprètes des théâtres parisiens tournent souvent dans des films, est également profitable au cinéma français, dans la mesure où cette participation se fait sans arrière-pensée. Loin de mépriser cette forme de spectacle, ils ont au contraire conscience des ressources bien spécifiques qu'elle leur offre. Et surtout il y a la très riche personnalité des réalisateurs français. Leur érudition a d'ailleurs été profondément influencée par l'expérience « d'avant-garde » vécue par la France entre 1919 et 1929, époque pendant laquelle l'osmose entre le cinéma et les autres arts s'est le mieux réalisée.

II. — Je ne pense pas qu'il y ait à proprement parler rupture entre le cinéma français d'avant-guerre et le cinéma actuel. A mon avis (compte tenu de certaines « constantes » signalées au paragraphe I) le cinéma d'après-guerre s'est orienté dans des sens variés, tandis que le cinéma des années 30 à 40 avait obéi dans l'ensemble à une même tendance naturaliste et vériste (exception faite pour quelques réalisateurs dont l'isolement était d'ailleurs bien relatif). L'inspiration populaire, pleine de tendresse de René Clair, peut se rattacher à celle, engagée, de Renoir ou encore à celle, pleine d'amertume, de Carné.

III. — L'évolution, si on peut l'appeler ainsi, consisterait donc en cet épanouissement de styles différents dont le point commun serait cette « civilisation », ce fondement culturel sur lesquels j'ai insisté dans ma réponse I. Il est difficile de trouver deux personnalités aussi différentes que celle de Bresson et celle de Clouzot. Cependant, dans le cadre du cinéma français d'après-guerre, elles peuvent logiquement coexister et même, telles des extrêmes, appartenir à une même tendance profonde. Enfin je ne vois aucune ligne de décadence dans le cinéma français actuel : bien au contraire je trouve que, après une brève période d'incertitude suivant la riche production de l'immédiat après-guerre, il a depuis quelques années poursuivi le plein épanouissement que laissaient présager les œuvres réalisées par Carné, Clouzot, Bresson, Autant-Lara, Becker pendant la guerre. Le fait que des nouveaux talents continuent de naître, libres de toutes contraintes et nous révélant sans cesse des univers poétiques nouveaux (de Tati à Lamorisse) me paraît être la garantie d'un développement fécond, poursuivi dans des directions multiples.

IV. — J'ai tenté de dresser une liste (limitée naturellement aux œuvres dont j'ai connaissance personnellement) et je me suis aperçu que j'aurais dû y noter une trentaine de titres : évidemment trop pour représenter un « choix ». En voici donc une liste de cinq (fruit de pénibles renoncements) : 1) *Le Silence est d'or* ; 2) *Le Diable au corps* ; 3) *Jeux interdits* ; 4) *Casque d'or* ; 5) *Crin Blanc*. L'ordre de préférence est discutable. Les raisons de ce choix ne sauraient s'expliquer en deux mots mais en gros disons qu'à mes yeux, ces cinq films sont, avec des accents différents, les plus hautes expressions d'un cinéma particulièrement « civilisé » (au sens expliqué plus haut).

Julio Cesare CASTELLO.

ALLEMAGNE

WALDEMAR KURI (*Professeur à l'Institut allemand de cinéma et de T.V.*).

I. — Je suis surtout sensible à ceux des aspects du cinéma français qui se rattachent à ce que j'aime dans la France. Je m'excuse donc du côté arbitraire que peuvent avoir mes réponses à vos questions — d'ailleurs, les traits saillants d'un caractère ne révèlent pas toujours sa substance.

Donc, après cette restriction morale : le cinéma français — me semble-t-il — est le cinéma le plus intellectuel et le plus spirituel quant à ses œuvres les plus

significatives. Je ne veux pas dire : abstrait, idéologique, mais *conscient*. Et *pour préciser, je dirai que c'est le cinéma le plus moral, proposant des attitudes* morales en face du destin, du monde, des hommes, non seulement en les décrivant, moins encore en les appuyant de quelque publicité ou propagande (c'est souvent le cas du cinéma américain), mais encore en les proposant à la réflexion, en les analysant.

D'autre part, ce « contenu » est transmis sous une forme qui unit l'arrière-plan moral à ce qui touche les sens ; ce qui nous amène souvent à considérer le cinéma français *comme essentiellement « esthétique », voire superficiel*. Alors sa sensualité, son mouvement, l'équilibre d'une construction dramatique et visuelle sont résumés par le mot un peu méprisant de légèreté.

Les qualités et les défauts du cinéma français ? Les unes, je viens de les mentionner, les autres consistent dans une perte d'équilibre, soit en faveur d'un intellectualisme rhétorique — je pense à certains films de Cayatte, je pense également à des films comme *La p... respectueuse* ou *Les jeux sont faits* — soit en faveur d'une légèreté qui se veut trop obstinément française pour l'être vraiment — je parle de toute une série de films dits « gais ou comiques ».

L'apport du cinéma français au cinéma mondial me semble capital dans un double sens ; d'abord, c'est le cinéma français qui est arrivé le premier à susciter des réflexions fécondes sur l'importance du cinéma dans le monde moderne ; mais surtout, le cinéma français m'a toujours paru comme celui qui s'est intégré plus qu'aucun autre — sans pour autant perdre son originalité — dans l'ensemble d'une civilisation spirituelle, littéraire, artistique. Je crois que son apport au cinéma mondial consiste en cet exemple qu'il a donné, bien que l'on puisse insister également sur son apport d'ordre purement esthétique.

Pour conclure, je voudrais dire que les aspects les plus caractéristiques du cinéma français, ses qualités et son apport au cinéma mondial se cristallisent pour moi dans l'œuvre d'un de ses créateurs les plus attachants : Jean Renoir. Il me semble être le point de jonction des diverses tendances du cinéma français, épris de progrès et de nouveauté, tout en rejoignant la tradition, léger et profond à la fois, aimant la vie et ses plaisirs — et si la part « cartésienne » semble être peu existante dans son œuvre, elle rejoint par là même une vue qui considère cette part de l'héritage français comme l'une parmi tant d'autres et point comme la principale.

Je doute cependant qu'on ne partage ce point de vue chez mes compatriotes d'outre-Rhin. Les metteurs en scène intellectuels (ceux qui le sont vraiment et ceux qui ne le sont qu'en apparence) comme Cayatte, Delannoy, etc., sont nettement préférés à d'autres, comme Renoir à qui l'on attribue des mentions honorables pour ses qualités plastiques ou picturales. J'ajoute qu'on aime également les metteurs en scène d'une spirituelle légèreté, comme René Clair...

II. — Je ne crois pas. Mais je considère quand même le cinéma français d'avant-guerre comme très différent de celui d'aujourd'hui. Pourtant, je parlerai moins de rupture que de transition ou d'évolution.

Le cinéma français d'aujourd'hui est dans un certain sens plus humain ou « humanisé » que celui d'avant-guerre, qui avait des aspirations tragiques plus profondes (voir l'œuvre très significative à cet égard de Carné) ; la notion du destin (qui se présente assez souvent — sous l'enseigne naturaliste — comme un déterminisme psychologique), assez fréquent dans les grandes œuvres d'avant-guerre, se rencontre bien moins souvent aujourd'hui ; aujourd'hui, cette force obscure, cette puissance qui se manifeste en nous, mais qui n'émane pas de nous, s'exprime par exemple sous la forme de l'engrenage social, etc. La notion de liberté, au contraire, l'on pourrait bien plus souvent la distinguer à l'arrière-plan même de scénarii assez anodins.

Bien sûr, je ne parle ici que d'un seul aspect de cette évolution. Sur le plan de la structure du récit, on pourrait faire remarquer le recul du psychologisme facile, l'abandon *dans un nombre considérable de films de la construction* linéaire en faveur d'une structure plus ambivalente. Je crois même que dans ce domaine le meilleur cinéma français est en tête de la production mondiale, bien que dans le domaine des thèmes et sujets les films italiens, et les films américains dans celui de la mise en scène aient fait plus de progrès.

III. — Encore une question à laquelle il est difficile de répondre. Dans le domaine du film comique, on peut discerner une évolution positive, grâce surtout aux films de Jacques Tati, qui a confronté de nouveau le comique avec la réalité; au lieu de construire artificiellement une situation comique, il s'est basé sur la confrontation de la réalité banale et d'un caractère.

Mais ce n'est qu'un élément. Dans l'ensemble de la production cinématographique française j'oserai moins nettement apercevoir des facteurs de décadence ou de progrès. Néanmoins, je risquerai une hypothèse sur l'évolution du cinéma français pendant ces dix dernières années : si la qualité moyenne des films s'est sensiblement améliorée grâce à une structure plus stricte des scénarii, si les plus doués des réalisateurs français ont mieux su se servir ou servir tout simplement des scénarii en apparence très banals (je pense particulièrement à ces admirables *Mauvaises Rencontres*), c'est juste par cela qu'un certain nivellement s'est accentué. Il y a — à mon avis — un perfectionnement artisanal qui atteint un degré impressionnant avec un film comme *Et Dieu... créa la femme*, fabriqué sur mesure (malgré une sensible défaillance de la structure vers la fin), mais dépourvu de souffle et de vitalité. Faire un travail sortant du rang avec une machine perfectionnée, est une entreprise difficile, même dangereuse. Pourtant, quand je pense aux films cités ci-après, je constate un progrès et un renouvellement extraordinaires.

Ma mémoire est assez faible, hélas ! Et je n'ai pas de liste de films sous les yeux. Peut-être modifierais-je aussi l'ordre de préférence, si je revoyais quelques-uns des films choisis. Pour justifier ce choix, je renvoie aux paragraphes précédents.

Lola Montès, Le Journal d'un curé de campagne, Les Parents terribles, Elena et les hommes, Casque d'or, Les Vacances de M. Hulot, Les Mauvaises Rencontres, Touchez pas au grisbi, Un condamné à mort s'est échappé, Jeux interdits, Jour de fête, Les Grandes Manœuvres, La Traversée de Paris.

Waldemar KURI.

EDMUND LUFT (*Film Echo* et *Nachtausgabe*).

I. — Les aspects caractéristiques sont les suivants :

a) L'impressionnisme par l'image en corrélation étroite avec les jeux d'ombre et de lumière. L'expression optique y gagne en pouvoir symbolique et en rayonnement intérieur.

b) Un style discipliné et spirituel constamment soumis à l'intelligence aussi bien dans le langage parlé que dans la mimique et les autres moyens d'expression.

c) De la pénétration psychologique du sujet découle cet effort constant pour trouver une correspondance visuelle aux états d'âme et aux moments du destin. La représentation de l'humain dans un réalisme teinté de poésie déborde le cadre du destin individuel, et tend à refléter la société tout entière. La densité d'atmosphère dans les descriptions de milieu.

Voilà les qualités principales des bons films français. Il en résulte cette aptitude admirable à pouvoir exprimer de façon, à la fois simple et rationnelle, des choses qui sortent de l'ordinaire, et cela sans illusions et sans, non plus, détruire celles-ci. Comme défaut du film français moyen signalons : l'érotisme factice, le marivaudage avec l'immoralité, la propension à parer d'une auréole de gloire certains aspects les moins recommandables de la vie, la tendance croissante à considérer celle-ci comme une fatalité inéluctable, au lieu de voir en elle une tâche qu'il s'agit de dominer.

Les traits caractéristiques signalés ci-dessus ont eu pour effet de rendre fort appréciable l'apport français dans le cinéma mondial. La richesse des trouvailles proprement cinématographiques ont contribué fort efficacement à l'évolution du 7e art.

II. — Je n'ai pas l'impression qu'il y ait rupture entre le cinéma français d'avant-guerre et l'actuel, mais je pense qu'il s'agit plutôt d'une métamorphose,

provenant surtout d'une nouvelle vision du monde et d'une conception nouvelle de l'existence.

II. — Oui je crois que le cinéma français a adopté les dernières années un ton plus dur, il est devenu plus grave et malheureusement aussi plus plat. Jadis, il avait plus de poésie, je voudrais même dire plus de grâce ; souvent il était plus cinématographique dans le sens de l'art des images mouvantes. Il me semble se rapprocher maintenant toujours davantage du naturalisme, sans gagner pour autant en portée philosophique. Des *Enfants du Paradis* au *Salaire de la Peur*, du *Journal d'un curé de campagne* à *Gervaise*..., certes, il y a encore le *Ballon rouge* en 1956. Mais n'est-ce pas un cas dont on parle avec une joie toute particulière, parce qu'il constitue précisément une exception fort rare ?

IV. — Un tel classement est toujours chose fort délicate, parce qu'il y a trop d'éléments impossibles à comparer. Je veux toutefois, pour ne pas vous contrarier, en faire l'essai, en deux catégories :

Le Ballon rouge, Les Enfants du Paradis, Les Vacances de M. Hulot, Le Journal d'un curé de campagne, Fanfan-la-Tulipe, Monsieur Vincent, Les Jeux sont faits, La Beauté du Diable, La Belle et la bête, Le Plaisir, Les Belles de nuit, Orphée, Manon, Casque d'or, Gervaise, Le Salaire de la peur.

Nuit et brouillard, Farrebique, Justice est faite, Le Monde du silence, Nous sommes tous des assassins, Les Chiffonniers d'Emmaüs, La Vie commence demain, Picasso.

Edmund LUFT.

U.R.S.S.

SERGE YOUTKEVITCH.

En 1926, j'ai écrit un petit livre sur Max Linder. Par la suite je devais écrire souvent sur le cinéma français. J'ai peur cependant de ne pouvoir répondre à la première question de votre enquête.

J'ai toujours été étonné par l'audace de beaucoup de critiques étrangers qui ont écrit sur le cinéma soviétique sans avoir vu le quart des films faits depuis vingt ans. J'ai vu beaucoup de films français... mais je n'ai pas tout vu. J'en ignore d'importants et c'est pourquoi je n'ai pas le droit d'imposer mes remarques et mes critiques. Si je vous disais que j'aime beaucoup le cinéma français, cela ne signifierai rien et ne pourrait servir qu'à l'établissement de mon autobiographie.

Ce qui est vraiment important c'est que les films français sont bien accueillis par presque tous les spectateurs soviétiques. Cela est un fait de valeur, beaucoup plus intéressant que les goûts personnels de quelques-uns.

Je ne crois pas qu'il existe d'art réservé à quelques « élus » et particulièrement l'art du cinéma qui, à mon avis, est par nature un art populaire dans le sens le plus honnête et le plus précis du terme.

Pour moi le fait que les spectateurs de nos différentes Républiques aillent voir des films français constitue la meilleure réponse à votre question sur l'importance des films français dans la production mondiale.

Qu'est-ce qui nous touche dans vos films, nos spectateurs et moi qui suis aussi un spectateur des films français ? Dans une réponse brève à votre enquête il est difficile de l'expliquer.

Vous parlez souvent « d'âme slave » à propos de l'art russe. Ne pourrait-on pas parler « d'âme française » ? Pas scientifiquement bien sûr. Souvenons-nous de ce que disait Jules Renard à ce sujet dans son journal à la date du 18 janvier 1889 : « *L'âme. Un mot sur lequel on a dit beaucoup de sottises. Pensez seulement qu'au* XVIIIe *siècle des hommes intelligents comme Descartes, affirmaient que les animaux n'avaient pas d'âme. N'est-il pas bête de refuser à autrui quelque chose sur lequel on ne sait rien soi-même ?* »

Alors ne refusons pas l'âme au cinéma et c'est peut-être pour cela que les films français sont faciles à comprendre pour nous et que nous en apprécions la langue et peut-être plus encore l'esprit. Mais il est tout à fait naturel que chacun comprenne cette âme à sa manière. Pour certains c'est *Paris by Night,* le café de Flore, les grisettes et le tour de taille de Brigitte Bardot.

Pour nous, c'est le travail et l'humanité, le lyrisme et l'humour, la tradition de la Commune, la fraternité des batailles, l'escadrille Normandie-Niemen, l'élévation de l'art classique, l'œil aigu de Picasso et de Léger, le Paris des tableaux de Marquet, des poèmes d'Eluard et d'Aragon, le travail des hommes, des Français tout simples, moqueurs et tendres.

Peut-on expliquer avec des mots la grandeur de l'âme d'une nation ? Qu'on le veuille ou non, nous retrouvons cette grandeur dans la plupart des films français et c'est pour çà que nous les aimons.

Vous me demandez de vous nommer les meilleurs films français depuis dix ans et de les classer. L'adorable France Roche a écrit une fois sur moi. « *Il ressemble à un curé qui ne parlerai jamais de Dieu.* » Pour une fois il faut que je parle de mes croyances pour justifier mon choix. Je crois profondément que l'art du cinéma n'est ni une rigolade, ni une chose frivole, ni le moyen de répandre les « best-sellers » ou l'occasion de faire de la gymnastique dans le montage. Pour moi et mes amis, le cinéma c'est l'art des grandes forces sociales, porteur de vérité et de beaux sentiments, le moyen de se connaître les uns les autres, et de faire circuler l'amitié. Le premier commandement de l'esthète tel qu'il est énoncé dans l'aphorisme d'Oscar Wilde sur l'Art gratuit ne nous touche pas et nous ne le comprenons pas.

Ce qui par contre nous touche et nous semble actuel, c'est l'appel de Cesare Zavattini lancé à la tribune de la première Rencontre Internationale des auteurs de films. « *Faisons des films qui soient utiles au monde entier.* » Je sais que ces idées peuvent sembler étroites à ceux qui jugent les films en dehors du climat social et en dehors de la compréhension entre les hommes, à ceux qui ne jugent les films que sur l'art en soi.

Vous me demandez de classer les films. Mais comment puis-je faire un choix entre *Les Enfants du Paradis* et *Le Ciel est à vous,* quand tous deux sont l'explication politique du courage de l'âme française à la grande époque de la Résistance. Et *La Bataille du rail* de Clément s'impose à mon esprit avec le grand et terrible film d'Alain Resnais *Nuit et Brouillard.* Ces deux œuvres expriment les grandes amours et les grandes haines.

Que m'importe que *La Grande Pêche* de Fabiani soit un court métrage, si je retrouve dans un film la même tendresse pour les travailleurs que dans *Le Point du Jour* de Daquin. Tous les artistes détestent les philistins de toutes sortes et c'est pourquoi *Le Diable au corps* d'Autant-Lara m'émeut profondément. Un des meilleurs films que je connaisse, par sa mise en scène comme par son raffinement, c'est *Les Parents Terribles* de Jean Cocteau, œuvre impitoyable et cependant profondément humaine.

Le proverbe dit : « *Nul n'est prophète en son pays.* » Je ne sais si c'est exact, mais ce qui me semble profondément injuste ce sont les critiques françaises sur Cayatte. J'ai lu qu'on l'accusait d'être didactique et trop rationnel.

Il me semble que pour réaliser des œuvres comme *Justice est faite* et *Avant le déluge,* il fallait un grand courage et un grand talent.

Je ne partage pas non plus les critiques mal fondées sur *La Beauté du Diable* de René Clair, dont on n'a pas assez parlé. J'ai vu ce film en même temps que *Monsieur Verdoux* dans la même séance et cet admirable conte philosophique, intelligent et dur, a tranquillement supporté la comparaison avec le chef-d'œuvre de Chaplin ce qui a été pour moi la meilleure preuve de la force de *La Beauté du Diable.*

L'humanisme profond et intérieur des *Evadés* de Le Chanois, film si économe de moyens, ne m'émeut pas moins que l'envol des ballons de toutes couleurs en l'honneur d'un petit garçon dans le remarquable poème de Lamorisse *Le Ballon Rouge.*

Je regrette beaucoup qu'un aussi bon metteur en scène que Clouzot, n'ait pas réalisé le sujet dont il m'avait parlé il y a deux ans à Cannes, *Si tous les gars du monde* que Christian-Jaque a raté, parce que j'aimerai bien que l'extraordinaire talent de Clouzot s'exerce enfin du bon côté.

J'ai toujours eu l'impression qu'il cache sa tendresse pour l'homme sous le cynisme et la brutalité parce qu'il est un artiste hypersensible et vulnérable. La fin de *Manon* ne me touche pas, mais j'estime que la première moitié est très brillante.

J'ai vu il y a peu de temps le merveilleux film de Bresson, *Un Condamné à mort s'est échappé*. On me dit que Bresson est catholique. Cela veut dire qu'Aragon avait raison quand il écrivait dans *« La Rose et le Réséda » :*

« Et celui qui croyait au Ciel
Et celui qui n'y croyait pas. »

Ce film qui exalte si bien le mérite de l'homme et l'obstination de l'âme française me persuade encore plus que la force du cinéma français est sa possibilité de faire des films qui aident à vivre, à aimer et à combattre.

Serge YOUTKEVITCH.

ROTISLAV YOURENEV (Critique de la revue *L'Art du Cinéma*).

Est-ce que vos questions ne sont pas de pure coquetterie ? De quoi voulez-vous que l'on vous persuade une fois de plus ? Est-ce que, parmi tous les gens qui connaissent et qui aiment le cinéma, il peut se trouver des blagueurs ou des snobs qui ignorent l'importance mondiale du cinéma français, de Méliès et de Linder, de « l'avant-garde » et jusqu'aux œuvres inoubliables de Clair, Feyder, Renoir et Carné ?

Humanité, lyrisme et une grande poésie dans l'exposition de sentiments honnêtes et purs, voilà ce qui attire d'abord dans le cinéma français. Et si on y ajoute l'ironie, l'esprit et une infatigables invention dans la forme, on peut pardonner les effets superflus de caméra et même la trop grande abondance de pessimisme. Le sens social, la compréhension de l'homme, toutes ces qualités se transforment parfois en une psychologie maladive et une sentimentalité vulgaire. Mais c'est un reproche qui est encore plus valable pour les films allemands. Dans les meilleurs films français la peinture de l'humanité a une profonde résonance sociale, et ces films ont été faits, comme on livre bataille, pour un meilleur avenir du monde.

J'ai commencé d'aimer le cinéma français, alors que j'étais étudiant. J'étais véritablement amoureux des œuvres de René Clair, au point que mes camarades de l'Institut du Cinéma de Moscou se moquaient de moi et ajoutaient à mon nom celui du metteur en scène préféré, ce qui donnait « Youreneclairov ». Ce surnom m'a suivi, jusqu'au jour où je suis tombé amoureux de Marcel Carné.

Il me semble que cette nostalgie du début du siècle qui a donné naissance au *Silence est d'or* et *aux Grandes Manœuvres* ne peut pas remplacer ce sens aigu du quotidien qui émanait de chaque image de *Paris qui dort* et de *Sous les toits de Paris ;* quant aux fortes pensées de *La Beauté du diable*, elles ne peuvent se comparer à la satire du *Dernier Milliardaire*. La portée sociale des premiers films de René Clair était beaucoup plus évidente et c'est pour cela que leur forme était beaucoup plus harmonieuse et homogène.

Le symbolisme des *Portes de la Nuit* me semble par trop maniéré. *Thérèse Raquin*, film quasi hystérique et ne débouchant sur rien, était artificiel ; quant au lumineux *Air de Paris*, il prouve que Carné est un grand artiste, mais le film manque de gaieté et de fraîcheur. Attendons de nouveaux *Enfants du Paradis*, sans cesser d'être enchantés par l'original.

Les noms qu'il faut citer pour l'après-guerre sont aussi nombreux que diffé-

rents. Les œuvres de Clouzot me paraissent inacceptables, tant il se délecte dans la souffrance et les instincts les plus bas. Les cheveux défaits de Manon morte, traînés dans le sable et Vanel qui s'engloutit dans une nappe de pétrole, cela n'est pas révoltant seulement à cause du caractère naturaliste de ces images, mais surtout parce que la mort et la vie de ces héros est dénuée de toute raison profonde. De plus, il est triste que Clouzot montre les mêmes instincts sordides chez les gens simples et chez les ouvriers et qu'il montre également de la tristesse et de la nostalgie en faisant le portrait de son Paris natal et de la jeunesse qui a participé à la Résistance.

Mais il existe un autre jeune réalisateur qui a évoqué la Résistance et qui m'a ému très profondément. Il s'agit de Cayatte et, comme il l'a dit de façon forte et honnête dans *Nous sommes tous des assassins*, l'indifférence de la jeunesse pour la morale, peut d'un combattant, faire un assassin.

Les patients appels à la raison et à la conscience sociale de ses autres films en font de grandes œuvres même s'il ne propose que des demi-mesures et des méthodes par trop didactiques.

Si Cayatte manque de lyrisme et de tendresse, Jean-Paul Le Chanois en a trop. Je ne suis pas de l'avis de beaucoup de mes compatriotes que ravissent *Papa, Maman, la bonne et moi* et la suite. Je trouve ces comédies fort médiocres. Ceci dit, l'amour que Le Chanois porte aux gens simples est incontestablement sincère et, comme tous les spectateurs soviétiques, j'ai beaucoup aimé *Sans laisser d'adresse.* De plus, il y a dans ses films un sens juste de la progression dramatique. Il ne passe pas, comme Becker, de l'humanisme d'*Antoine et Antoinette* (devenu trop fabriqué dans *Edouard et Caroline*) au romantisme passionnant mais, hélas ! « criminel » de *Casque d'or.* Il est dans l'ordre des choses que les artistes ne prennent pas tous le droit chemin. Les films de Christian-Jaque, par exemple, ne me plaisent guère, mais son *Fanfan la Tulipe* est excellent et, quand j'étais membre du jury du Festival de Karlovy-Vary, j'ai voté des deux mains pour *Si tous les gars du monde.* A ce même festival j'ai vu *Ballon Rouge* dont le mélancolique et merveilleux enchantement restera à jamais gravé dans mon cœur.

La première impression forte du cinéma français que j'ai eue après la guerre... et la dernière me viennent des films de René Clément. *La Bataille du rail* m'avait bouleversé et aujourd'hui encore, je revois cette image de la petite araignée, grimpant sur le mur devant les yeux du patriote qui va être fusillé. Je pense qu'ensuite les Italiens ont fait du tort à Clément : *Au-delà des grilles* me paraît trop influencé par le néo-réalisme. Je n'ai pas vu *Jeux interdits,* mais j'ai été conquis par *Gervaise.* Comme il a compris profondément Zola, et comme Maria Schell joue bien! La plupart des scènes sont aussi fortes que savoureuses et je crois pouvoir dire que *Gervaise* est très supérieur au film pourtant remarquable d'Autan-Lara *Le Rouge et le Noir.*

Bref, l'amour que je porte au cinéma français m'a permis de vaincre ma timidité aussi bien que ma mauvaise information et d'écrire ces lignes. Je ne vous ai pas fait part de toutes mes impressions parce que j'ai peur de vous ennuyer. Je n'ai pas parlé de mon respect pour le talent de scénaristes comme Prévert, Spaak, Aurenche et Bost. Je ne vous ai pas dit mon admiration pour Arletty, Danielle Darrieux, Louis Jouvet, Jean-Louis Barrault, Michel Simon, Gérard Philipe! Je n'ai même pas nommé mes deux préférés, Michèle Morgan et Jean Gabin, le plus exemplaire des héros démocratiques de l'écran, parfait interprète des travailleurs français.

Les visages inoubliables de ces artistes ainsi que de beaucoup d'autres se fondent pour moi en un seul visage, bon, spirituel, gai et courageux : celui du peuple français.

Je ne suis jamais allé en France, mais vos meilleurs films m'ont appris sur votre pays beaucoup plus que les poèmes et les romans, les sculptures et les tableaux. Si le cinéma français fait aimer la France, c'est qu'il est un grand art et que grande est sa contribution à la culture universelle et à la lutte mondiale pour la paix.

ROTISLAV YOURENEV.

QUELQUES STATISTIQUES

I. L'Exploitation

SALLES ET FAUTEUILS

Il y avait en France *métropolitaine*, au 31 *décembre* 1956 : 5.756 salles (format standard), soit 749 salles de plus qu'au 1er janvier 1950 (+ 15 %).

L'augmentation moyenne a donc été d'une centaine de salles par an (149 en 1956), soit 16 habitants par fauteuil.

A ces salles correspondent 2.745.911 fauteuils (moyenne : 475 par salle), soit 300.441 de plus qu'en 1950 (+ 12 %).

Pour comparaison :

— *Nombre de salles en ITALIE* : 7.000 (*et près de* 10.000 *si l'on tient compte des salles à gestion syndicale et confessionnelle, etc.*)
Nombre d'habitants par fauteuil : 13,7.

— *Nombre de salles en GRANDE-BRETAGNE* : 4.500.
Nombre d'habitants par fauteuil : 12.

— *Nombre de salles en ALLEMAGNE DE L'OUEST* : 5.500.
Nombre d'habitants par fauteuil : 21,8.

— *Nombre de salles aux U.S.A.* : 18.360 (*en* 1954), *dont* 4.000 *Drive in*.

Les salles françaises se répartissent en :

— 68 % petite exploitation réalisant 20,7 % des recettes.
— 30 % moyenne exploitation réalisant 60 % des recettes.
— 2 % grosse exploitation réalisant 19 % des recettes.

SPECTATEURS ET RECETTES

EVOLUTION DES RÉSULTATS DANS LES DIX DERNIÈRES ANNÉES

	Spectateurs	Recettes brutes	Prix moyen
1947	419	13.900	33
1948	399	19.600	49
1949	387	22.100	57
1950	370	25.900	69
1951	372	33.300	89
1952	356	38.400	107
1953	369	41.600	112
1954	383	45.500	119
1955	394	48.200	122
1956 (estimation minima)	410	50.000	124

De ces résultats, il ressort que *le nombre des spectateurs a crû de* 15 % *depuis* 1952 (et de 82 % depuis 1938), tandis que *le volume des recettes a crû de* 30 % *depuis* 1952 (et d'environ 46 % — valeur-or — depuis 1938).

La fréquentation annuelle par habitant est de 9,4, elle était de 10,41 en 1946, elle était tombée à 8,49 en 1952.

Pour comparaison :

Nombre de spectateurs annuels :

— *en GRANDE-BRETAGNE :* 1.182 *millions ; fréquentaiton :* 23.

— *en ITALIE :* 800 *millions ; fréquentation :* 16,6.

— *en ALLEMAGNE :* 770 *millions ; fréquentation :* 14,7.

— *aux U.S.A. :* 2.600 *millions ; fréquentation :* 15,5.

Le nombre des spectateurs à Paris représente 20 % du total de la France et 27 % des recettes brutes, dont la moitié provenant des salles d'exclusivité.

II. Les Programmes

NOMBRE DE FILMS PROGRAMMÉS ANNUELLEMENT, FRANÇAIS ET ÉTRANGERS EN VERSION DOUBLÉE ET VISA DE V.O.

	Films français	Films étrangers doublés	Total	V.O. étrangère
1952	111	195	306	391
1953	110	215	325	489
1954	97	209	306	379
1955	106	222	328	337
1956	133	219	352	383

L'accroissement du nombre des visas étrangers est principalement dû à celui des films britanniques et allemands.

VOLUME DES RECETTES SELON LA NATIONALITE DES FILMS

1956 : Français, 48,07 % ; U.S.A., 34,24 % ; italiens, 8,55 % ; anglais, 3,26 % ; allemands, 2,48 % ; divers, 3,40 %.

Depuis 1949, le pourcentage français s'est amélioré de 6,50 % ; l'italien de 3,30 %.

L'américain a perdu 10,8 %.

Pour comparaison :

Dans les pays voisins, le total des films en exploitation annuellement est souvent supérieur du double.

III. La Production

Il faut savoir que l'industrie cinématographique n'est nullement, comme le veut un mythe curieusement répandu, la seconde industrie mondiale. Son rang en Amérique n'est pas plus favorable qu'en France où il n'est guère que le 20 ou 25e pour le chiffre d'affaire global et le 76e pour ce qui est des investissements de la production.

NOMBRE DES FILMS PRODUITS

	Films de long métrage			Courts sujets
	purement français	coproduction	total	
1952	88	21	109	340
1953	67	45	112	335
1954	53	45	98	420
1955	76	34	110	305
1956	90	39	129	283

FINANCEMENT DES FILMS DE LONG METRAGE

Les investissements de capitaux français dans la production des films français (films purement français et de coproduction) *croissent* d'année en année *d'environ* 15 % *en moyenne.*

De 1955 à 1956, la majoration (25 %) a été supérieure à cette moyenne mais d'une *année à l'autre le nombre des films* a crû de 17 %.

INVESTISSEMENTS FRANÇAIS

	Films purement français	Films de coproduction	Total
1952	4 100	1 200	5 300
1953	3 900	3 400	7 300
1954	4 000	3 600	7 600
1955	5 700	3 200	8 900
1956	7 300	3 900	11 200

D'OU VIENNENT LES CAPITAUX AINSI INVESTIS

Ces capitaux dont les producteurs sont intégralement responsables à l'égard de ceux qui les leur prêtent, proviennent de divers bailleurs de fonds ou de crédit, en moyenne ainsi répartis :

(Références 1956 ; *millions de francs)* :

Distributeurs français	2.800 soit	25 %	du financement des films
Fournisseurs (studios, laboratoires, assurances)	1.450 soit	13 %	
Banques (dont Crédit National : 500)	1.300 soit	11,5 %	
Créateurs et techniciens	600 soit	5,5 %	
Divers	750 soit	6,5 %	
	6.900	61,5 %	
Producteurs (dont, concours financier)	4.300	38,5 %	
	11.200	100 %	

Le montant du concours financier investi en 1956 *a atteint* 2.500 *millions de francs.*

Observation : la participation des distributeurs et des fournisseurs est égale à celle des producteurs.

INVESTISSEMENTS D' « AIDE AU CINÉMA »

La progression du montant global annuel de ces investissements (aide spéciale temporaire ou concours financier) s'établit ainsi (en millions de francs) :

1952	1.350
1953	1.350
1954	1.700
1955	1.950
1956	2.500

COUT DE LA PRODUCTION DES FILMS (longs métrages)

L'importance globale du coût de production des films français se différencie nettement du volume global des investissements français dans ces films, en raison du phénomène de la coproduction des films avec l'étranger et du jeu des investissements étrangers.

	Coût global de la production	Volume total des investissements français
1952	6 600	5 400
1953	9 700	7 200
1954	11 100	7 600
1955	11 900	8 900
1956	14 400	11 200

(en millions de francs)

Observation : Pour 1955, le déséquilibre est largement compensé par les 2 milliards de l'aide. Pour 1956, les 2 milliards 500 millions de l'aide ne suffisent plus, il y a péril.

COUT MOYEN DES FILMS FRANÇAIS (en millions de francs)

	Coût moyen des films purement français	Coût moyen des films coproduction	Coût moyen général
1952	47	117	60
1953	57	129	86
1954	76	156	113
1955	75	185	109
1956	81	182	111,5

On constate que le coût moyen général des films français *n'a progressé que* modestement, de 1955 à 1956. Il est vrai que ces chiffres ne peuvent tenir compte des dépassements de devis qui ont proportionnellement tendance à croître.

NOMBRE DES FILMS SELON L'IMPORTANCE DU DEVIS

En 1956, comme en 1955, la tendance a favorisé la production des *films à budget moyen ou faible.*

Millions de francs	Nombre de films	
	1956	1955
0 à 100	73 } 86 0/0	65 } 85 0/0
100 à 200	39	29
200 à 300	12	13
Plus de 300	5	3

IMPORTANCE DES PRINCIPAUX POSTES DU DEVIS

En moyenne, pour 1956, la structure du devis est la suivante :

Sujet	5,5 %	du devis de production
Réalisation	17 %	
Interprétation	18 %	
Studios	21 %	
Extérieurs	5 %	
Pellicule et laboratoire	8 %	
Assurances et charges sociales	9,5 %	
Divers	16 %	

FORMES ET COULEURS

En 1956, 57 *films sur* 129 ont été produits *en couleurs* (32 films purement français et 25 films de coproduction).

Pendant cette année, 42 *films* (10 en « noir et blanc » et 32 en couleurs) ont utilisé les procédés *d'anamorphose* ou autres techniques de large projection (23 films français et 19 films de coproduction).

L'évolution du recours en France à la pellicule couleurs et au large écran s'établit ainsi :

	Noir et blanc		Couleurs			Récapitulation	
	Format normal	Format large	Format normal	Format large	Total	Couleurs	Format large
1952	102	—	7	—	109	7	—
1953	82	—	30	—	112	30	—
1954	61	—	33	4	98	37	4
1955	71	4	22	13	110	35	17
1956	62	10	25	32	129	57	42

La pellicule couleurs la plus souvent employée a été en 1956 la pellicule eastmancolor (42 films), tandis que les procédés anamorphiques les plus utilisés ont été le procédé français Dyaliscope (16 films) et le procédé d'origine française Cinémascope (19 films).

IV. Les recettes

Il est très difficile de publier des statistiques sur les recettes qui soient significatives, les délais des rentrées étant très variables, sautant d'une année sur l'autre, voire englobant plusieurs années en ce qui concerne l'étranger. Nous nous contentons donc de publier ici un certain nombre de recettes d'exclusivité qui permettent malgré tout de tirer quelques leçons. Ces chiffres nous ont été aimablement fournis par LE FILM FRANÇAIS.

RECETTES D'EXCLUSIVITÉ A PARIS, BORDEAUX, LILLE, LYON, MARSEILLE, NANCY, STRASBOURG ET TOULOUSE

EXPLOITATION 1954-1955

1.	*Napoléon*	307.330.850
2.	*Les Diaboliques*	219.781.035
3.	*Le Rouge et le Noir*	186.379.750
4.	*French-Cancan*	160.999.875
5.	*Du Rififi chez les hommes*	157.772.890
6.	*Les Femmes s'en balancent*	139.942.996
7.	*Papa, maman, la bonne et moi*	139.447.135
8.	*Ali Baba et les quarante voleurs*	134.015.710
9.	*Votre dévoué Blake*	124.623.405
10.	*Le Mouton à cinq pattes*	111.032.935
11.	*Monsieur Ripois*	106.648.455
12.	*Avant le déluge*	106.272.927
13.	*Ça va barder*	105.724.885
14.	*Madame Dubarry*	102.211.100
15.	*Les Lettres de mon moulin*	99.284.525
16.	*Cadet Rousselle*	93.784.920
17.	*Escalier de service*	91.511.459
18.	*Obsession*	90.016.500
19.	*Razzia sur la chnouf*	84.109.700
20.	*Les Evadés*	83.886.411

Plus loin on trouve :

30.	*La Tour de Nesle*	59.865.630
32.	*L'Air de Paris*	57.964.220
33.	*Le Dossier noir*	57.925.765
41.	*Le Bon Dieu sans confession*	47.611.105

EXPLOITATION 1955-1956

1.	*Les Grandes Manœuvres*	243.923.295
2.	*Le Monde du silence*	187.093.063
3.	*Si Paris nous était conté*	138.676.341
4.	*Les Carnets du Major Thompson*	120.952.460
5.	*Les Hommes en blanc*	119.333.050
6.	*Les Héros sont fatigués*	108.275.074
7.	*Le Couturier de ces dames*	103.870.170
8.	*Les Aristocrates*	102.693.746
9.	*Papa, maman, ma femme et moi*	100.117.060
10.	*Je suis un sentimental*	99.280.120
11.	*Vous pigez*	94.320.955
12.	*Si tous les gars du monde*	93.637.220
13.	*Cette sacrée gamine*	86.744.370
14.	*Chien perdu sans collier*	82.503.586
15.	*L'impossible Monsieur Pipelet*	80.377.486
16.	*Ces sacrées vacances*	79.586.395
17.	*Gaz-oil*	78.638.390
18.	*La Meilleure Part*	72.310.025
19.	*La Bande à papa*	70.529.105
20.	*La Lumière d'en face*	70.161.765

Plus loin on trouve :

22.	*Lola Montès*	67.353.020
23.	*Les Hussards*	66.090.895
41.	*Les Mauvaises Rencontres*	40.573.523

Les chiffres de l'exploitation 1956-1957 ne sont pas encore entièrement connus. Il est toutefois possible de donner les meilleurs résultats de première exclusivité à Paris en ce qui concerne les films français sortis depuis le 22 août 1956 et jusqu'à leur exploitation au 28 mars 1957.

1.	*Notre-Dame de Paris*	201.635.725
2.	*La Traversée de Paris*	163.359.315
3.	*Gervaise*	155.495.645
4.	*Michel Strogoff*	129.357.265
5.	*Folies-Bergère*	81.844.470
6.	*Assassins et Voleurs*	81.137.925
7.	*Fée pas comme les autres* et *Ballon rouge*	70.403.430
8.	*L'Homme à l'imperméable*	65.772.185
9.	*Typhon sur Nagazaki*	62.196.200
10.	*Mitsou*	60.895.445
11.	*L'Homme et l'Enfant*	60.302.100
12.	*Elena et les hommes*	59.737.070
13.	*En effeuillant la Marguerite*	59.015.775
14.	*Et Dieu... créa la femme*	58.900.795
15.	*Courte-tête*	55.998.000
16.	*Le Chanteur de Mexico*	55.841.450
17.	*L'Homme aux clés d'or*	50.811.790
18.	*Paris-Palace-Hôtel*	47.351.880
19.	*Honoré de Marseille*	46.949.870

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle du cinéma

Rédacteurs en Chefs : A. BAZIN, J. DONIOL-VALCROZE et ERIC ROHMER

Directeur-gérant : L. KEIGEL

●

25, Boulevard Bonne-Nouvelle - PARIS (2e)

R.C. Seine 326.525 B

●

Prix du numéro : **250 Frs** (Etranger : **300 Frs**)

Abonnement 6 numéros :		Abonnement 12 numéros :	
France, Union Française ..	**1.375 Frs**	**France, Union Française ..**	**2.750 Frs**
Etranger	**1.800 Frs**	**Etranger**	**3.600 Frs**

Tarifs spéciaux pour étudiants et ciné-clubs

●

Adresser lettres, chèques ou mandat aux **CAHIERS DU CINEMA, 146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38).**

Chèques postaux : 7890-76 PARIS

●

Les articles n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits ne sont pas rendus.

6 PERSONNAGES EN QUÊTE D'AUTEURS

(Suite de la page 29)

BAZIN : Elle est dépassée sur le plan psychologique. Il est possible que l'évolution du cinéma (je n'en sais rien, mais je veux bien l'admettre) aille dans le sens du metteur en scène-auteur, qui travaille à son scénario avec le ou les scénaristes. Mais peu m'importe qu'il y ait des scénaristes en tant que personnes : ce qui compte, c'est le scénariste en tant que fonction. Peu importe que les scénarios soient fait par Becker ou par des scénaristes ; ce qui compte, c'est le manque de scénario d'*Arsène Lupin.* On en revient donc, non pas au problème des hommes, mais à celui de l'inspiration et des thèmes. Le cinéma américain est riche d'une thématique à peu près inépuisable, ce n'est pas le cas du cinéma français. Avant guerre, il y en avait une, maintenant on peut se demander quelle elle est. Son unité, qui était grande avant guerre, a éclaté dans les directions les plus variées. Mais il est resté une caractéristique de cadre, sinon de matière : c'est, au-delà de la psychologie, une certaine vision romanesque du monde. Des films comme *Casque d'or* ou *Edouard et Caroline,* de Becker également, sont des films qui, sans avoir une origine littéraire précise, m'apparaissent comme très français et très « après-guerre ». *Les Dernières vacances* sont aussi un film très après-guerre. De même, *Jeux interdits* de Clément ou *Le Curé de campagne* de Bresson, quoique d'une variété de style, de ton et de sujet très grande, ont en commun un sens plus aigu de l'homme qu'on ne l'avait avant guerre dans le cinéma, ainsi qu'une capacité d'analyse proche de la littérature. Ce seul capital, je crains que nous ne soyons en train de le perdre.

DONIOL-VALCROZE : Résumons-nous. Nous avons dégagé deux faits positifs : d'une part, un certain espoir du cinéma français du côté comique, de l'autre, comme dit Bazin, une certaine exploitation du romanesque à l'écran. Pour ma part, je crois que le cinéma français a raté une autre chance. Pourquoi le romanesque a-t-il échoué ? Parce qu'à part quelques cas individuels comme Bresson, il ne trouve pas dans les films un *contexte* sociologique ou social suffisant pour le supporter. La force du cinéma américain, c'est d'avoir ce contexte. C'est aussi la force du cinéma italien. Quand Antonioni fait ce remarquable film qu'est *Les Amies,* d'après Pavese, il sait garder ce contexte qui est dans Pavese. Je crois que le cinéma français a passé à côté pour plusieurs raisons : manque de courage de la part des auteurs, mais aussi interdits économiques. Je vais prononcer un mot qui est très général : celui de la censure. Je ne parle pas seulement de la commission de censure mais surtout de la précensure, de la censure de l'industrie, ou de la censure personnelle.

RIVETTE : Effectivement, la seule chance du cinéma français, je crois qu'il ne faut pas la chercher du côté du cinéma comique, qui ne restera jamais qu'un domaine limité ; ni de celui du cinéma romanesque, qui a été un espoir il y a sept ou huit ans, mais qui est maintenant périmé. Cette dernière chance, ce serait un cinéma sinon social (je n'aime pas trop ce mot), tout au moins un cinéma « situé », qui serait l'équivalent du cinéma italien d'après guerre. Mais pourquoi a-t-on jusqu'à maintenant méconnu cette chance ? Je crois qu'il est trop facile d'en rejeter la responsabilité sur la censure et les producteurs. C'est uniquement parce que les quelques metteurs en scène français qui ont dit devant les journalistes « *Je voudrais faire des films sociaux* », sont en fait des gens pourris. Je pense qu'Autant Lara, aussi bien que Clément, aussi bien que Clouzot, sont pourris, dans la mesure où, ces films, ils pourraient les faire s'ils acceptaient de travailler dans les conditions où ont travaillé Rossellini, Fellini ou Antonioni, c'est-à-dire pour trente ou quarante millions, en tournant peut-être à la sauvette ou dans la rue. Seulement ils ne veulent pas ; ils veulent, d'une part, continuer à gagner de l'argent, d'autre part, continuer à faire des films de prestige. Il est bien évident que Clouzot, qui prétend faire, à la fois, un film sur l'Indochine et un film de 300 millions, dans la même opération, ne fera jamais ni l'un ni l'autre, et d'ailleurs n'a sans doute jamais eu envie réellement de le faire. Il a simplement paradé devant les journalistes et s'est acquis à bon compte une réputation de cinéaste courageux. Et ensuite il tourne *Les Diaboliques.* Mais, si Clouzot avait vraiment eu envie de faire ce film, il aurait sans doute trouvé 30 millions. Il n'avait pas à s'occuper de la pré-censure ; et sans doute son film serait-il passé. Car, après tout, les cinéastes italiens ont également une censure, ont également des producteurs, des distributeurs. Ils

ont cependant trouvé le moyen de dire pas mal de choses. Nous n'avons pas vu en France les films de Lizzani. Mais je suppose que Lizzani n'a pas dit carrément : « *Je suis communiste, et je souhaite l'avènement de la révolution.* » Il l'a sous-entendu, mais de façon suffisamment nette pour pouvoir dire ce qu'il avait envie de dire. Tandis que Clouzot, Clément, Autant-Lara (on en revient toujours à ces trois noms, parce que je pense que ce sont les trois grands coupables) n'ont pas voulu prendre ce risque. Parce que ce sont des gens qui ont peur, parce que, je le répète, ils sont pourris, et pourris par l'argent. En un mot, je crois que ce qui manque le plus au cinéma français, c'est *l'esprit de pauvreté.* Et il n'y a de chance maintenant pour ce cinéma français que dans la mesure où d'autres metteurs en scène, et non plus ceux-là (car s'ils avaient un moment la chance de dire quelque chose, ils l'ont laissée passer), de nouveaux metteurs en scène, donc, prendront ces risques de faire des films pour 20 ou 30 millions, et peut-être encore moins, en tournant avec des moyens de fortune, sans présenter leurs scénarios à la pré-censure, sans peut-être même les présenter aux producteurs et aux distributeurs. Et c'est là, je crois, la seule chance du cinéma français.

LEENHARDT : Ce qui était le vrai caractère du cinéma français d'avant-guerre (et qui, à tort ou à raison, a été un cinéma important), c'est que son non-conformisme fondamental était possitif quant à l'homme, sur le plan social, révolutionnaire. Or aujourd'hui, la suite de ce cinéma-là, cette dégradation dont vous parlez, n'en garde que le caractère négatif. Le film noir a perdu chez Clouzot, par exemple, cette positivité, cette transcendance de la poésie, ce sens révolutionnaire. Et *La Traversée de Paris* est presque une œuvre de droite. Au contraire, les cinémas italiens et américains sont des cinémas positifs, tonifiants. Nous sommes enfermés en France dans des pures valeurs de réaction qui font qu'un film d'art est un film de destin, qui va mal et de la façon la plus grossière. Le grand succès est pour Jeanson d'imposer une mauvaise fin, alors qu'une fin ambiguë ou une fin heureuse étaient bonnes esthétiquement. Là, il y a une censure inverse qui fait qu'on n'ose pas entreprendre d'œuvre positive. Seuls, peut-être, les films de Bresson sont des films positifs.

KAST : Ce serait très bien s'il y avait un excès de films « négatifs ». Quel est celui qu'on peut donner en exemple ?

RIVETTE : *Gervaise* est un film négatif !

LEENHARDT : *Gervaise*, par rapport à ce qu'est Zola, c'est évident !

RIVETTE : Même, dans une certaine mesure, *La Traversée de Paris* est un film négatif.

KAST : Qu'est-ce qu'un film positif, qu'est-ce qu'un film négatif ? Il faudrait là engager toute une discussion dont on ne sortirait pas.

RIVETTE : Un film négatif est un film lâche. Et je pense que le grand problème du cinéma français actuel est celui de la lâcheté.

ENCORE LA LITTERATURE

KAST : Si l'on remplace le mot lâcheté par le mot facilité, je suis entièrement d'accord avec vous. Il y a cependant quelques romans qui rendent un son, sinon neuf, du moins meilleur. J'aime beaucoup, par exemple, les romans de Pierre Boulle, ils sont tous d'excellents sujets de films, comme le sont ceux de Henry James et de Conrad. Il y avait quelque chose à tirer de là, et c'est la facilité qui règne chez un certain nombre de patrons de cinéma qui a empêché cette tendance de se matérialiser. Astruc, qui est loin de ce genre de problèmes, qui traite de choses beaucoup plus extérieures à mon avis, a tout de même été tenté par « La Face », de Pierre Boulle.

RIVETTE : Je vais peut-être heurter Pierre Kast assez violemment. Mais je crois que, si l'on avait adapté les romans de Pierre Boulle, ce n'aurait pas été un grand pas en avant, parce que c'est une littérature dont l'inspiration date d'une cinquantaine d'années. Si l'on

en reste là, on n'aura pas été très loin. Ce sera une nouvelle forme d'académisme, mais ce sera encore un académisme. Un académisme de gauche, un académisme anarchiste, un académisme de l'absurde; mais alors qu'Huston a fait son temps, je ne vois pas pourquoi, en France, on devrait commencer à faire du Huston. Il faut aller plus loin.

KAST : Comme d'habitude, les affirmations de Rivette sont des tautologies parfaites. Balayer Pierre Boulle d'un trait de plume en disant qu'il a cinquante ans, me paraît ridicule. De même, la façon de dire par un a priori : « *Huston, c'est fini !* » me paraît absolument scandaleux et effarant. Je voudrais bien que Huston ait des disciples en France.

RIVETTE : Huston est fini dans la mesure où les romans de Conrad datent d'il y a cinquante ans. Ce n'est pas la peine de faire maintenant au cinéma ce qu'on faisait ailleurs il y a cinquante ans. Le cinéma n'a de chance de faire quelque chose d'important (et c'est là que je me sépare de Leenhardt) que, dans la mesure où il ne suivra pas la littérature, que ce soit celle d'il y a cinquante ans ou celle d'il y a quinze ans (ce que faisait le cinéma français d'avant guerre, puisqu'au moment où on adaptait Mac Orlan ou Carco, les romans français importants étaient ceux de Malraux, de Bernanos et les premiers livres de Sartre). Mais il ne s'agit pas de suivre la littérature d'il y a quelques années. Il ne s'agit peut-être même pas de tenter de se tenir au niveau de la littérature actuelle : la vraie fonction du cinéma serait de devancer la littérature.

LEENHARDT : Ne confondons pas le problème du rapport du cinéma avec la littérature contemporaine, avec celui qu'on appelle le « *recul romanesque* ». Par exemple, moi, personnellement, je sens que je ne peux faire des films que sur une réalité qui est digérée et qui est passée. C'est le cas général pour l'écrivain. Malraux, exceptionnellement, est le type de l'écrivain qui a immédiatement intégré dans l'univers romanesque l'univers contemporain. Je pense que le cas du cinéma est un peu différent, et que probablement la proportion est inverse. Un auteur écrivant directement pour le cinéma, pour des raisons sans doute impures, prendra une réalité contemporaine. Mais il y a un troisième problème. Je crois qu'une des fonctions du cinéma, absolument différente de celle de créer des thèmes, est celle d'adapter des romans, sans essayer de les intégrer dans un contexte contemporain. Si nous sommes déçus par *Gervaise*, c'est pour d'autres raisons, mais *Gervaise* en soi était un film à faire. Ce que je lui reproche, est de ne pas être assez historique. De même Bresson a eu raison de ne pas transposer *Le Journal d'un curé de campagne*. Dans une des nombreuses adaptations qui ont été faites, le père Bruckberger voulait y mêler une histoire de résistance.

RIVETTE : *Le Journal d'un curé de campagne* est un faux exemple. C'est le type même d'une adaptation « de biais », qui aurait certainement rempli de rage Bernanos, puisque tout ce pourquoi Bernanos a écrit son livre a disparu du film de Bresson. C'est une fidélité à la lettre qui a fait croire abusivement qu'il y avait aussi fidélité à l'esprit. Il suffit de relire le roman de Bernanos pour s'apercevoir que tous les vrais thèmes du roman de Bernanos, Bresson les a très soigneusement écartés pour mettre à la place les siens propres, que l'on retrouve dans le *Condamné à mort*. C'est pourquoi le *Condamné* est un film qui éclaire beaucoup *Le Journal*; mais le sujet profond de Bernanos n'est plus dans le film de Bresson. On ne peut donc pas parler d'une osmose de la littérature et du cinéma. Il est bien évident, au contraire, que Bresson a pris prétexte d'un roman pour faire un film, de même qu'il a pris prétexte ensuite du récit de Devigny, d'où il a aussi très soigneusement enlevé la plupart des faits réels, pour mettre à la place des faits de son invention. Il a substitué à une évasion réelle une évasion purement imaginaire, une évasion de l'esprit. Je pense qu'il s'agit d'une évasion purement spirituelle. Je ne crois donc pas que le film de Bresson ait une valeur d'exemple sur cette question des rapports entre le cinéma et la littérature.

LEENHARDT : Prenons un autre exemple, celui d'Agnès Varda. Voilà tout de même un exemple extraordinaire. C'est la première fois, à ma connaissance, que, dans un cadre d'avant-gardisme qui est assez déplaisant, un écrivain apporte au cinéma un dialogue, des thèmes, exactement sur le même fond et dans la même forme qu'ils seraient traités dans la littérature la plus actuelle, c'est-à-dire accessible à un nombre extrêmement limité d'auditeurs ou de spectateurs.

ROHMER : Rivette disait que le cinéma devait aller en avant de la littérature. Avant ou arrière, c'est en tout cas sur un terrain qui n'est pas du tout le même. Je me demande

si le but du cinéma est d'être en accord avec ce que Leenhardt appelle « *la littérature la plus actuelle* », surtout en France où celle-ci semble aller dans un sens tout à fait différent. Le cinéma ne cherche pas ce que cherche la littérature. Il est possible que cet accord puisse se réaliser par quelque biais, mais, pour le moment, on voit très difficilement comment. Je trouve très exemplaire que le dernier film de Bresson, que je considère comme son meilleur, ait été tiré d'une œuvre qui n'était pas littéraire.

KAST : Pour une fois, je me trouve d'accord avec Rohmer. Pour moi, les rapports de la littérature et du cinéma sont extrêmement obscurs et difficiles à démêler. Il s'agit de deux domaines tout à fait différents. Le domaine de la littérature est un domaine où la liberté d'expression s'exerce avec beaucoup moins de contraintes internes. L'écrivain est un peu comme le peintre. Le peintre fait sa toile et dit merde à tout le monde. Et personne ne peut rien dire.

ROHMER : Ce que vous dites semble postuler l'infériorité du cinéaste par rapport à l'écrivain. Pour vous, l'écrivain peut dire ce qu'il veut, tandis que le cinéaste ne le peut pas. Et pourtant ce que dit le meilleur cinéma, américain ou autre, est aussi moderne et aussi intéressant, sinon plus, que ce que dit la littérature française la plus libre.

KAST : Je ne me suis sans doute pas assez bien exprimé. Je ne veux pas dire du tout que je considère le cinéma comme inférieur à la littérature en tant que moyen d'expression. Je veux dire simplement que les conditions dans lesquelles il s'exerce sont d'une très grande différence et que, jusqu'à maintenant, de fait, la liberté d'expression du cinéaste se trouve limitée dans tous les domaines.

RIVETTE : Leenhardt disait tout à l'heure que le cinéma américain avait puisé l'essentiel de sa force dans le roman américain. Mais je remarque que les adaptations, par les cinéastes américains, des grands romanciers contemporains n'ont donné que des films médiocres, sauf exception. Tout au contraire, le cinéma américain a développé, à côté de la littérature américaine, des thèmes personnels et une vision du monde personnelle, qui n'est pas tellement proche de celle de Faulkner ou d'Hemingway, qui en est même très éloignée par certains côtés. Ce qui fait justement la grandeur des films américains, c'est d'avoir mené une parallèle aux romans américains, mais ce sont deux lignes qui ne se croisent pas, qui cheminent l'une à côté de l'autre.

KAST : C'est bien évident, si l'on pense à ceux des romans américains que nous aimons le mieux, qui sont, mettons, ceux de Prokosch, ceux de Chester Himes et de Chandler Brossard (*Rires*).

BAZIN : Je crois que, là, on s'écarte un peu du problème du cinéma français proprement dit. Il n'est pas essentiel de savoir si les cinéastes français devraient s'inspirer ou non du patrimoine littéraire pour créer leurs propres sujets. Les deux méthodes pourraient être valables; si elles ne le sont pas, c'est parce que le cinéma américain, lui, a des sujets *extra-littéraires. Si ce dernier est plus grand*, c'est parce qu'il puise en lui-même suffisamment d'inspiration sociologique pour cela. Il est fort possible que le cinéma français, pour des raisons historiques, en soit dépourvu, et qu'au contraire, il ait avantage à s'inspirer de romans, mais peu importe. Le problème est de savoir s'il y a ou non une matière.

UN CINEMA SOCIAL

ROHMER : Le cinéma français ne peint pas la société française, alors que le cinéma américain sait la faire accéder à une dignité esthétique, ainsi que le cinéma italien. Peut-être pourrait-on, pour conclure, chercher, sinon pourquoi, du moins en quoi le cinéma français ne représente pas la France contemporaine.

DONIOL-VALCROZE : Je trouve intéressant de constater que, dans deux films qui ont déjà été cités plusieurs fois ici, *Les mauvaises rencontres* et *Et Dieu... créa la femme*, deux jeunes cinéastes de talent ont justement fait l'inverse de ce qu'auraient fait d'autres cinéastes consacrés. Partant d'un roman très discutable, « Une sacrée Salade », Astruc a exhaussé son sujet, en en faisant une espèce de réflexion personnelle sur sa jeunesse, sur un milieu

qu'il avait connu, sur l'arrivisme, etc. Vadim, lui aussi, a fait un essai très valable sur ses conceptions de l'amour et des rapports avec les femmes. Je constate avec plaisir que deux jeunes cinéastes dont le talent me paraît évident, manifestent leur tendance à plonger leurs œuvres actuelles, ou leurs œuvres futures, dans un contexte historique ou social déterminé. Je crois que dans toutes les grandes œuvres littéraires ou cinématographiques on constate cela. Stendhal parle de son époque, Flaubert, Balzac de la leur. Je ne prétends pas que n'apparaîtra pas demain un jeune cinéaste qui dirait ce qu'il aurait à dire en évoquant la Rome antique, mais ce serait une exception. La plus grande chance des jeunes cinéastes de faire des œuvres valables, est bien de procéder de la façon d'Astruc ou de Vadim.

RIVETTE : Tandis que la grande faiblesse de *La Traversée de Paris* c'est de porter un témoignage, qui est effectivement assez juste, sur une certaine société, mais ce n'est pas celle de maintenant. Et ce n'est pas non plus celle de 1943, dans laquelle est située la nouvelle de Marcel Aymé. J'ai l'impression que c'est plutôt celle de 1930. Ce rapport, très montmartrois, de l'artiste et du bourgeois, est un thème de 1930, qui est artificiellement situé en 43, et qui est filmé en 56.

DONIOL-VALCROZE : Oui, mais il est de l'âge de son metteur en scène. *Marguerite de la Nuit* et *La Traversée de Paris* sont des films qu'Autant-Lara avait depuis longtemps envie de faire, mais qu'il n'a pu réaliser que récemment.

BAZIN : Il n'est pas fatal qu'il y ait, entre une société donnée et le cinéma, un rapport de prise directe comme c'est le cas en Amérique et en Italie. Je ne crois pas non plus qu'il y ait de rapport direct entre le roman français et la société française. C'est un fait qui dépasse le fait cinématographique. C'est peut-être parce qu'à ce stade de l'évolution de la société et de l'art français cette connexion ne se fait pas. Faut-il chercher à tout prix des sujets ayant une prise sur l'actualité ? C'est ce qu'ont fait Le Chanois, Cayatte. On voit ce que cela donne. Ce n'est pas exemplaire.

DONIOL-VALCROZE : Je ne dis pas que ce soit la règle d'or. Mais il se trouve que dans le cas de deux œuvres qui nous plaisent, cette connexion a eu lieu.

KAST : Vous allez m'excuser. J'apprécie beaucoup le film d'Astruc. Mais dire que ces deux films ont un rapport quelconque avec l'actualité, est une des charmantes plaisanteries dont les CAHIERS DU CINÉMA, dans leur formule actuelle, sont coutumiers. C'est un de ces paradoxes amusants en société, qui est chargé de faire rire, mais qui ne correspond à aucune réalité. Vous ne voulez pas nous faire croire qu'il y a le moindre rapport, en dehors du rapport superficiel du monde des magazines, entre le monde de ces deux films et le monde réel ? Si j'apprécie le film d'Astruc, c'est pour d'autres raisons.

DONIOL-VALCROZE : Je crois qu'il y a un malentendu. Je ne veux pas dire que le film d'Astruc ni celui de Vadim traduisent réellement l'état d'une société donnée, en telle année et en tel endroit. Je dis que leurs auteurs ont puisé leur cadre et leur inspiration dans une expérience vécue. Qu'ils la trahissent, qu'ils en donnent une image qui n'est pas celle que nous croyons, c'est autre chose. Mais il y a une espèce de sincérité d'inspiration, beaucoup plus authentique que celle de certains metteurs en scène dits sociaux quand ils disent : « *On va faire la crise du logement, ou les problèmes de l'avortement.* »

KAST : Je suis d'accord avec Doniol sur certains points. Pour moi, tout film qui se prétend social commence déjà à cesser de l'être. Il y a un tas de films de l'école dite réaliste-socialistique-optimistique française qui me sortent par le nez et qui, à mon avis, concernent la face de la lune qu'on ne voit jamais. Et tirés d'autres magazines que ceux de Vadim. Mais ce pourquoi je préfère, bien que je ne l'aime pas, le film de Vadim à ceux-là, c'est qu'on y parle un langage que j'entends tous les jours dans la rue. Mais cela dit, ce n'est pas du tout parce que Vadim a su utiliser un certain nombre de tics de vocabulaire qui sont ceux du monde des bistrots, que son film est en prise directe sur l'actualité.

ROHMER : Il y a un autre fait. C'est que le visage de la France a fort peu changé depuis vingt ans, alors que l'Amérique, et même l'Italie, ont beaucoup plus évolué. Il ne s'est rien passé de nouveau dans les mœurs depuis, mettons, 1930, sinon ce qui nous vient d'Amérique.

KAST : Pour la seconde fois, je suis entièrement d'accord avec vous. Il ne se passe en *France, pour l'instant*, rien de suffisamment décisif, pour fournir la matière d'un romanesque cinématographique fondé sur une modification de la société. Je ne remarque que la présence d'un certain nombre de chapes de plomb dues à une mythologie qui règne : la mythologie de la réussite, du succès, l'assimilation entre la fonction sociale et le mérite, qui sont pour moi les colonnes de la vie bourgeoise. Par exemple, la forme familiale et monogame de *la vie*, telle *qu'elle existe* dans le code civil, ne correspond plus à une réalité.

BAZIN : Quatre-vingt-dix-neuf pour cent du théâtre, de la littérature et du cinéma français sont fondés sur cela.

ROHMER : Ce sont des poncifs vieux comme le monde. Les cinéastes français ne savent que refaire perpétuellement *La Garçonne*. S'il y a des contradictions dans la société moderne, ce n'est pas de ce côté-ci qu'il faut les chercher. Le seul fait nouveau, s'il y en a un, c'est que la génération d'aujourd'hui aspire, non pas tant à la liberté (du moins une liberté théorique dont elle a à revendre), *qu'à la morale*, quelle que soit cette morale.

BAZIN : D'ailleurs, il ne suffit pas qu'il y ait un substrat sociologique assez riche, pour donner une thématique. Il faut qu'il possède des pôles. En Italie, le chômage joue le rôle de la *fatalité* et du destin. Les trois quarts du néo-réalisme italien sont fondés sur la *peur*, la peur sociale. La société américaine est polarisée par de grandes données : l'argent, la chance. Ce qui manque en France, ce n'est pas la matière, mais la possibilité d'y trouver une dramaturgie implicite. Ce qui n'empêche pas qu'il y ait en France des tas de problèmes : guerres d'Indochine ou d'Algérie, crise du logement, etc.

RIVETTE : Il est certain qu'on ne peut aborder la crise du logement, le racisme ou la guerre qu'en les reliant à des idées plus générales ; et on ne le pourra tant que l'on continuera de croire (comme le font à mon grand étonnement Rohmer et Kast) que la société française n'a pas évolué depuis vingt ans ; ce qui me semble une absurdité. Le premier devoir d'un cinéaste français serait de chercher ce qu'il y a de neuf, *fondamentalement*, dans la société, depuis ces dernières années. Et ensuite, il pourrait traiter n'importe lequel de ces problèmes, parce qu'il posséderait la clef. Pourquoi n'avons-nous pas trouvé la clef ? Parce que nous ne l'avons même pas cherchée.

BAZIN : Pour chacun, la clef sera politique ou morale, alors qu'elle doit être au-delà et de la politique et de la morale.

LEENHARDT : Alors que le cinéma italien traite des mêmes sujets que la littérature italienne, le cinéma américain que la littérature américaine, pourquoi voulez-vous, diable, que le cinéma français puisse traiter autre chose que ce qui touche la littérature française, c'est-à-dire une matière psychologique, ou avec des résonances métaphysiques ? C'est d'ailleurs ce que fait Bresson. Au cinéma, il a exactement la position d'un écrivain français. Au *lieu d'être celui qui saute* sur la réalité et l'exprime d'une façon bouleversante, il en donne une synthèse littéraire, la glaçant, la rendant parfaite, en faisant une œuvre d'art. C'est ce que fait la littérature française, totalement opposée à la prise directe sur le réel de l'Amérique et de l'Italie. Je ne vois pas par quel phénomène le cinéma français échapperait à cette loi essentielle à la littérature française.

RIVETTE : Effectivement, Bresson correspond à une réalité littéraire française. Mais c'est par son côté réactionnaire. Il y a eu de très grands écrivains réactionnaires, mais également, à une époque qui n'est pas tellement éloignée, Bernanos et Malraux. Pourquoi n'avons-nous pas dans le *cinéma français*, alors que nous avons celui de, mettons, Chardonne, l'équivalent de Bernanos ou de Malraux ?...

Nous avions entrepris ce débat sans l'espoir d'arriver à des conclusions positives, simplement pour évoquer quelques problèmes et soulever tous les lièvres possibles et imaginables. Nous ne nous dissimulons pas quelle impression on en peut finalement retirer : « du vent » — mais le vent souffle où il veut ; et peut-être quelques poussières se seront-elles logées dans votre œil ? Nous n'en souhaitions pas davantage.

PROBLÈMES DU COURT MÉTRAGE

(Suite de la page 35)

DEUX TITRES PLUS UN

Pour ce bilan, on me soufflera d'abord *Ballon Rouge* en me rappelant que l'année dernière, à Cannes, le jury de Cannes regretta de ne pouvoir — à ce film déjà palmé d'or comme court métrage — décerner la palme totale...mais je ferai la sourde oreille. J'admets volontiers que *Ballon Rouge* représente le maximum « d'art » possible dans le maximum possible de succès commmercial et je ne nie pas que son succès puisse être, du moins un certain temps, profitable à tous, mais de là à crier au chef-d'œuvre !

Si l'on met à part l'admirable *Partie de Campagne* de Jean Renoir, produite avant-guerre, mais exploitée après, deux titres dominent le court-métrage français d'après-guerre : *Le Rideau cramoisi* et *Nuit et Brouillard*. Le film d'Astruc parce qu'il est le seul *récit*, le seul film romanesque et qu'il a fait éclater ses dimensions au point d'être sans doute le *seul* film français d'après-guerre qui traite de l'amour-passion. Oui, *Le Rideau cramoisi* parce qu'il n'est ni un long métrage tronqué, ni un court métrage étiré, qu'il a sa dimension autonome et qu'il s'y crée, de l'intérieur, un univers complet où l'on vit, aime et meurt. Oui, *Le Rideau cramoisi*, car qui d'autre a réussi en quarante minutes et avec des moyens limités (1) à faire parler le film en termes de destin, à être ainsi de plain-pied, sans effort visible, avec la grandeur et le style.

Nuit et Brouillard, c'est l'évidence, est un film sublime. Dire qu'il doit plus à son sujet qu'à son auteur est une injustice doublée d'une inconvenance. Dès leur rencontre, sujet et auteur sont ici indissolubles. Quel méprisable calcul que de vouloir mesurer la part des cadavres et celle dont on a choisi de les proposer à notre méditation. Je ne ferai pas au lecteur l'injure d'insister.

Ce qui importe c'est la beauté de ces deux films. Elle est telle que peu de longs métrages supportent la comparaison. Telle aussi que leur existence suffit à justifier tout le court métrage français depuis la Libération.

Mais le problème se pose aussi quant au nombre et là le palmarès devient un peu court, d'autant qu'Astruc maintenant a passé le Rubicon et que le singulier et profond talent d'Alain Resnais est de plus en plus à l'étroit dans une discipline qu'il continue d'exercer avec la même rigueur mais qui lui offre peu d'occasion d'épanouissement.

Alors ? Le court métrage s'il peut susciter cent bonnes œuvres — et nous avons vu qu'elles ne manquent pas — butte-t-il sur l'exceptionnel? N'y a-t-il pas dans sa nature même quelque chose qui le condamne à n'être qu'un utile champ d'application pour d'excellents réalisateurs et une étape — parfois inutile — pour les grands talents ? C'est alors qu'apparaît le paradoxe du court métrage.

LE PARADOXE DU COURT METRAGE

On a dit, on dit toujours, qu'il est le laboratoire de l'avant-garde, le centre de recherches, le banc d'essai et le lieu de détection des talents nouveaux. Certes on peut y faire toutes sortes de tentatives formelles ou techniques que les impératifs commerciaux du long métrage interdisent le plus souvent. Certes il peut servir à déceler ces talents nouveaux et nombreux sont les créateurs de valeur qui ont fait ainsi leurs premières armes.

Ceci posé on peut soutenir également que ses conditions techniques et financières de fabrication le condamnent à une sorte de stagnation artistique et que pour la presque totalité de sa production il représente une arrière-garde par rapport à ce qui constitue aujourd'hui le long métrage véritablement « moderne ».

Je m'explique. Le cinéma est un moyen d'expression, une langue. Quand la langue est bonne et que l'auteur a quelque chose à dire, le cinéma dépasse la seule fonction de divertissement, il se met à signifier quelque chose et devient témoignage, expression de l'homme et de ses civilisations, art tout court.

Encore faut-il que certaines conditions soient remplies. Le mécenat étant devenu impossible,

1) Relativement à l'ambition de l'entreprise.

c'est à l'intérieur du cinéma « commercial » et de façon plus ou moins ouverte que les créateurs authentiques font continuement progresser ce moyen d'expression, c'est là que se niche aujourd'hui l'avant-garde et les véritables conquêtes.

Nous avons vu que le court métrage français est actuellement *viable*, mais il n'est pas riche pour autant. Au-delà de certains devis il devient financièrement impossible même avec les diverses subventions, même avec la perspective des primes. Les cas de gros financements sont « industriels » et alors les sujet sont incompatibles avec une véritable création artistique (s'ils l'étaient l'organisme finançant aurait, par définition, trop d'obligations pour les laisser traiter uniquement comme tels); il y a aussi les cas de gros budgets genre *Ballon Rouge* mais, outre qu'ils sont extrêmement rares, il est facile de déceler qu'ils s'assortissent d'une promesse d'académisme et de prudence inhérente à un succès public qui se doit d'être *certain*.

Donc les moyens restent petits, proportionnellement très inférieurs à ceux du long métrage. Du coup se trouvent pratiquement écartées toutes les formes de récit. Si l'on pose que la minute de long métrage romanesque coûte, au bas mot, 1 million, il faudrait admettre que la minute de court métrage « de récit », avec acteurs, studio, extérieurs et moyens techniques adéquats, en devrait coûter au moins autant (car les frais de mise en route ont à s'ammortir sur une moins longue distance). Un récit, une « nouvelle » de vingt minutes devrait donc coûter vingt millions, de quarante minutes quarante millions. Or ce n'est même pas la moitié, à peine le tiers de ces sommes qui sont mis à la disposition des réalisateurs, tentant ces sortes d'expériences, plus défavorisées encore en général que les films techniques, industriels ou scientifiques car les subventions sont plus difficiles à trouver. Voilà donc un domaine qui devrait être le plus important (la plupart des cinéastes ont envie de « conter » et le cinéma est d'abord un art spatio-temporel du récit) et qui se révèle maudit. La lumineuse exception du *Rideau Cramoisi* ne fait hélas que confirmer la règle et c'est pourquoi toute exception devient importante, d'où, cette année, l'intérêt, la portée et l'audace d'un film comme *Le coup du Berger*.

Le court métrage s'exerce donc presque exclusivement dans le domaine de la description, du reportage, de la démonstration scientifique, de la propagande didactique, de l'exposition des œuvres d'art des autres et du portrait biographique. Pour ce faire ses meilleurs auteurs ont mis au point une langue qui représente le maximum de perfection possible au regard des moyens qui leur sont accordés... et qui pourtant demeure singulièrement en retard par rapport au degré de souplesse et de perfection auquel est parvenu le long métrage. Je ne veux pas entamer ici une discussion esthétique mais je crois que l'on peut dire — en résumant sommairement une question complexe — que le cinéma, art du montage au temps du muet et dans sa première période parlante et devenu aujourd'hui un art du découpage. Or dans quatre vingt-dix-neuf pour cent des cas le court métrage demeure un art du montage, il a donc vingt ans de retard et il devient dès lors illusoire de parler de laboratoire de l'avant-garde, de banc d'essai..., etc.

En d'autres termes : le film de montage ne peut, en ce qui concerne le récit, rivaliser avec le film de découpage. Quant aux autres films, documentaires, biographiques, techniques, etc., leurs impératifs artistiques peuvent s'accommoder du système « de montage », leurs styles et donc leur portée n'en sont pas moins limités. Qui utilise une technique dépassée dessert sa propre inspiration et se trouve malgré lui hors jeu. C'est pourquoi il faut féliciter Alain Resnais — toujours lui ! — d'avoir dans *Toute la mémoire du monde*, dépassé le montage et fait de son film un seul et long travelling, suivant une même pensée dans le dédale des choses montrées.

On ne peut donc tenir le court métrage pour une discipline moderne. La faute n'en est à personne précisément, mais à des données de fait... n'y a-t-il pas pourtant quelque paresse de la part des réalisateurs qui, *connaissant trop bien les murs de la prison, n'essayent plus de les* franchir, espérant seulement qu'un jour ou l'autre le long métrage leur fera signe.

Il serait inélégant de terminer sur une note pessimiste. Comme critique aussi bien que comme débutant réalisateur j'ai beaucoup d'admiration pour les court-métragistes français, admiration multipliée par la connaissance que j'ai maintenant de certaines des incessantes difficultés qu'ils rencontrent sur leur chemin. J'ai vu de près le soin infini que tous apportent à la préparation, la réalisation, le montage et l'achèvement de leurs films, même s'il s'agit d'entreprises ingrates et sans gloire ; soins qui feraient rougir bien des réalisateurs de long métrage...

Tirons donc notre chapeau. Il y a un « honneur » du court métrage français et il y a une honnête moisson pleine d'intelligence et d'esprit. Mais nombre de ses artisans ont trop de talent pour n'être qu'honnêtes et se payer d'honneur. Tout art est sans cesse renouvellement, métamorphose; craignons que celui-là, soudain, faute d'espace, ne se fige... les statues meurent aussi.

Jacques DONIOL-VALCROZE.

DESSIN ANIMÉ FRANÇAIS, ANNÉE ZÉRO

(Suite de la page 41)

Au rayon des bonnes nouvelles il faut aussi noter que Paul GRIMAULT, qui depuis cinq années n'avait rien réalisé, travaille actuellement à plusieurs scenarios. Il est encore trop tôt pour dire ce qu'il adviendra d'une offre des Studios de Dessins animés de Prague et des propositions qui lui ont été faites de réaliser le film-clef de la prochaine exposition Internationale de Bruxelles. Mais nous pouvons, dès maintenant l'assurer de notre impatience de voir ces projets aboutir.

Le cinéma expérimental, celui qui n'attend rien du public est également représenté en France. Le peintre américain Robert Breer, a réalisé, depuis quelques années, toute une série de séduisants petits films abstraits : *Form Phases, Motions Pictures* et *Image par Image* en animant sur une minuscule table de tournage des formes découpées, d'agiles ponctuations directement tirées de sa peinture. Un film abstrait de prise de vue directe : *Persistance d'un Rêve* de René Cosima et Guenaël Boloré nous a valu la surprise d'une petite introduction abstraite de Maurice Chauvet dont l'attrayante mobilité mérite un diplôme d'aptitude à l'animation avec mention flatteuse.

Enfin sur l'étagère des amateurs de dessin animé à même la pellicule, en compagnie des essais du peintre Lapoujade et de ceux de Michel Ciczewski (au fait quand va-t-il enfin revenir de son service militaire ?), Albert Pierru, après un grand nombre d'œuvres secrètes en 16 m/m, vient d'obtenir le Prix Emile Cohl, pour *Soir de Fête*, film dessiné sur pellicule pour le cinémascope, et continue à prolonger les œuvres de Norman McLaren, avec un sens réel de ce cinéma d'animation particulier, sans bouleverser la tradition mais sans la dénaturer non plus.

III. LEGITIME DEFENSE

Tout cela se passe devant nos yeux. Mais l'on ne peut pas dire que le public en soit réellement informé. Obtenir des informations sur les films d'animations français n'est pas un travail d'amateurs mais de détective, d'espion qui se glisse dans chaque officine.

Le regain d'activité de la plupart des réalisateurs français n'est pas le seul fait nouveau. Le 19 janvier 1957 s'est constitué une Association des « *Artistes et des Amis du Film d'Animation* » qui réunit Alexandre Alexeieff, Arcady, Berthold Bartosch, Omer Boucquey, Henry Gruel, Jean Image, Jean Jabely, Gilbert Metral, Paul Grimault et se promet d'envisager tout ce qui peut être sérieusement entrepris en vue d'une légitime défense du cinéma d'animation. On ne peut encore augurer de l'efficacité de cette réunion mais il faut reconnaître qu'elle constitue un fait sans précédent. L'animation était jusqu'à présent le fruit de tentatives individuelles, de petites familles inquiètes qui acceptaient d'affronter contre toute raison et avec une douce obstination des situations impossibles, sans penser le moins du monde à une coordination professionnelle.

Les projets de l'association, qui ne manquent pas d'envergure, prévoient tout un travail théorique de définition, des études sur la situation actuelle du cinéma d'animation en France et à l'étranger, sur son évolution effective ou souhaitable. « *Les Amis du film d'Animation* » envisagent de participer d'une façon suivie à toutes les manifestations cinématographiques, de susciter des projections, des festivals ou des articles de presse. Elle prévoit également de faciliter la formation et le placement des jeunes animateurs, d'organiser un centre d'information technique et plastique.

Il est heureux que cette association naissante conçoive l'importance de sa tâche. Elle ne saurait le faire avec trop d'ampleur, car la situation de l'animation en France ne peut être transformé par des efforts seulement corporatifs. Un art, surtout cinématographique, ne peut exister sans entretenir quelques rapports avec la société qui l'environne. Le moins que l'on puisse dire est que la France de 1957, ses élites, ses subalternes, ses artistes et ses savants ne manifestent pas beaucoup d'intérêt pour l'animation.

Ce n'est pas seulement, avec des solutions démocratiques d'aide gouvernementale et de diffusion commune en France et à l'étranger que l'on relancera l'image par image. Ce n'est pas avec les produits d'une industrie vivotante que l'on haussera la cote d'amour du cinéma d'animation et que l'on convaincra les Puissants : excellence des arts et lettres ou rédactrices en chef des journaux pour dames, mais avec une politique aristocratique des « meilleurs ».

Si le handicap du cinéma d'animation n'était qu'économique il suffirait d'attendre patiemment la fin de la crise, la dévaluation et organiser ensuite une grande semaine commerciale. Mais rien n'attend le cinéma image par image. En transformant en raison ce qui n'est que sentiment chez quelques amateurs de cinéma on n'obtiendrait pas un courant d'opinion. C'est en *connaissance de cause et avec* le sentiment d'une perte que l'on plaint les réalisateurs de prise de vue directe qui ne peuvent mettre en film les sujets dont ils rêvent. Les animateurs n'éveillent jamais de pitié aussi renseignée. Comment voulez-vous que l'image par l'image trouve même de généreux mécènes. On ne peut pas se ruiner pour ce qu'on n'imagine pas.

Il faut reconnaître que la fonction de l'image par image est singulière et anachronique, en ce qu'elle ose *s'attaquer très précisément* à l'empire indiscuté de la prise de vue directe, empire d'autant plus solide qu'il entraîne les spectateurs dans les courants impératifs de participation et d'identification. Le futur normalien d'Aix-en-Provence, le spiritualiste des Invalides et le progressiste de Neuilly peuvent, autour des mêmes fictions brandir ce qu'ils prennent pour une vision du monde, la puissance affective et universelle des images qu'ils apprécient n'apportent à leurs velléités aucune chance d'action. La photographie animée roule tous les spectateurs dans la farine d'une même magie régressive qui œuvre dans le sens de la passivité, de *l'agrément*, de la pesanteur.

L'évolution générale des arts polygraphiques consacre, chaque jour, la victoire du photographe sur l'œil et la main de l'artiste. Le cinéma participe puissamment à cet écrasement peut-être inévitable. Le film d'animation, au contraire, se dresse contre cette évolution. Dans cette opposition réside la stupéfiante opportunité d'un film comme *Blinkity Blank* de *McLaren*, véritable attentat contre le cinéma photographique. Sur l'écran éclatent les taches scandaleuses, les grains, les textures, les accrocs d'un cinéma instrumental. Le film d'animation, autrement que dans des documentaires faussement émus sur les artistes disparus affirme l'émouvante valeur des empirismes plastiques, des procédés de couleur, de trait, du travail inimitable qui formaient la substance des vieux arts de l'image. Chez *Alexeieff, l'inimaginable douceur* du velours métallique de l'écran d'épingles, les repères d'animation dans l'espace de Raik, le solfège chiffré des animations de Gruel, les plaques dépolies, vernies ou savonnées de Bartosch donnent une même impression de survivance d'un travail très ancien et qui va disparaître.

LES DERNIERS JOURS DE POMPEI

Ce n'est pas seulement sur le plan de la production quantitative mais sur celui de la magie intentionnelle de l'animation qu'il faut marquer des points. Dans ce but les relations ne peuvent se contenter d'être nationale. Les résultats *des recherches de Trnka*, de Pojar, de Zeman, de McLaren ou de Pastchenko nous importent et sont toutes urgentes. Les mystères d'un cinéma instrumental ne sont pas moins grands pour les réalisateurs que pour le public qui ne les pressènt même pas. Le cinéma d'animation apparaît comme un domaine où l'invention est, plus que dans tout autre, indispensable; non pour assouvir des désirs vaniteux de nouveauté, mais parce que sa *précision interdit le surplace*, exige la décision, la détermination, l'exploration, suppose l'élaboration de mondes inédits. Il semble qu'un tel art novateur nous concerne particulièrement en un moment où nous confrontons nos arts, nos sciences et nos philosophies et opposons les prétentions de nos fables à leurs acquisitions.

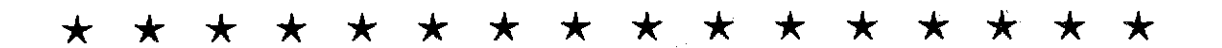
Sans vanité et sans renommée embarrassante, Berthold Bartosch, dont l'œuvre a été très importante pour *Alexeieff et McLaren*, semble remplir cette fonction qui n'a que peu de rapport avec les fringales du public. Obtenant toujours ses images selon son procédé de transparences animées, poursuivant la vibration de la lumière en réglant des éléments plus ou moins opaques sur cinq plaques superposées de verres dépolis et en multipliant les expositions successives, Bartosch tente de cinématographier la vibration de la lumière.

En dehors de toute *préoccupation commerciale* il poursuit la réalisation d'un film qui lui a demandé cinq ans de préparation. Cinquante mètres vont bientôt être tournés, d'un film sans paysage, sans visage, sans impatience, qui cherche à rendre le calme infini des espaces et des phénomènes inaccessibles, sans souci de diversion ni de variété.

Le Cinéma d'animation ne peut se passer de ces sortes d'expériences avancées et instauratrices qui lui permettent *de ne pas manger inutilement* sa fortune, et qui lui offrent une chance, s'il doit disparaître, dévoré par la puissance de l'image photomécanique, de laisser quelques regrets derrière lui.

André MARTIN.

Le Directeur-Gérant : L. KEIGEL.
Imprimerie CENTRALE DU CROISSANT, Paris, Dépôt légal : 2e trim. 1957.







PRIX DU NUMERO : 350 F